

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA TEORIE KULTURY (KULTUROLOGIE)

Jan Richter

Symbol a architektura

(Symbol and architecture)

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2011

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité informační zdroje.

V Praze, dne

.....

podpis diplomanta

Poděkování:

Zde bych chtěl poděkovat panu PhDr. Vladimírovi Czumalovi Csc. za vedení magisterské práce, laskavou pomoc a věcné rady.

Obsah:

1. Úvod / 6
2. Symbol / 8
 - 2.1 Problematika definice a přístupu k symbolu / 9
 - 2.1.1 Nemožnost definiční shody (symbolická antropologie) / 9
 - 2.1.2 Dva základní přístupy – restituce/redukce / 10
 - 2.2 Původ a význam slova symbol / 11
3. Symbol v oborech humanitních věd / 13
 - 3.1 Psychologie / 14
 - 3.1.1 Reduktivnost Freudovy psychoanalýzy / 14
 - 3.1.2 C. G. Jung – restituce chápání symbolu / 18
 - 3.2 Filozofie / 21
 - 3.2.1 Symbol v hermeneutické filozofii P. Ricoeura / 22
 - 3.2.2 Symbolická filozofie E. Cassirera / 24
 - 3.2.3 Symbol v umění – H. G. Gadamer / 27
 - 3.2.4 Symbolismus a jeho účín – A. N. Whitehead / 29
 - 3.3 Symbol v sociálních vědách / 33
 - 3.3.1 Symbolická antropologie C. Geertze / 33
 - 3.3.2 Symboly, znak, jednání / 36
 - 3.4 Symbol v religionistice a dějinách věd / 41
 - 3.4.1 Symbol v díle M. Eliadeho / 41
 - 3.4.2 Symbol jako prostředek lidské transcendence – R. Alleau / 44
4. Shrnutí a pokus o dílčí definici symbolu / 47
5. Architektura / 51
 - 5.1 Místo / 53
 - 5.2 Prostor / 57
 - 5.3 Architektura – vznik, původ / 62
 - 5.4 Architektura a symbol / 74
 - 5.4.1 Sloup / 74
 - 5.4.2 Nástroj totalitní moci / 79

5.4.3	Architektura jako vyjádření národní identity / 81
5.4.4	Architektura a symbol – rekapitulace / 85
6.	Dva příklady architektonické reprezentace / 90
6.1	Gotická katedrála / 90
6.2	Moderna, funkcionalismus / 101
6.2.1	Osvícenství / 102
6.2.2	19. století / 105
6.2.3	Secese / 108
6.2.4	Adolf Loos / 111
6.2.5	Louise Sullivan – chicagský skelet / 113
6.2.6	Moderna po 1. Světové válce / 114
6.2.7	Kritika moderny / 121
7.	Závěr / 127
8.	Summary / 131
9.	Informační zdroje / 132
9.1	Literatura / 132
9.2	Periodika / 134
9.3	Elektronické zdroje / 134

1. Úvod

Symbol a architektura. Na první pohled zdánlivě nespojitelné oblasti lidského ducha a kultury. Při bližším pohledu se ovšem začnou objevovat stále jasnější obrysy vzájemných souvislostí.

V této diplomové práci se budu držet restitativně vymezeného přístupu k symbolu. Tento přístup se snaží symbol chápat v co možná nejširších souvislostech. Takové pojetí symbolu mu ponechává jednu z jeho nejbazálnějších vlastností a tou je jeho mnohoznačnost a otevřenost cest k jeho možným interpretacím.

Interpretace jsou možná jedinými možnými cestami k pochopení skutečného, hlubokého významu symbolu. Těchto interpretací je ovšem nespočet. A to již jen z toho důvodu, že symbol je vždy umístěn v širším komplexu souvislostí tvořících konkrétní situaci reality. A nejen to, resistivní přístup rovněž symbolu přiznává jeho další důležitou vlastnost a tou je jeho schopnost propojovat takové polohy naší skutečnosti, které dnes často, pod vlivem vývoje přibližně posledních dvou set let, chápeme jako neslučitelné protiklady. Je to např. schopnost spojovat racionální s iracionálním, rozumové s emočním, nebo materiální s transcendentním. Jsou to ovšem, rovněž a právě tyto vlastnosti, které symbol činí tolik komplikovaným a těžko uchopitelným.

Vedle restitativního přístupu, jak bude v následujících kapitolách rovněž uvedeno, existuje zároveň přístup reduktivní, chápající symboly jako „pouhé“ znaky a příznaky. Je to přístup zjednodušující, vlastní „tvrdším“ vědeckým přístupům vycházejícím s osvícensko-pozitivistického chápání světa.

Podobně jako symbol lze vnímat i architekturu. I na tu je možno, svým způsobem, pohlížet buď reduktivně, tedy čistě jako na technickou a utilitární lidskou činnost. Jako na lidskou potřebu ukrýt se před nepřízní přírodních podmínek. Člověk se samozřejmě potřebuje chránit, stejně tak jako potřebuje přijímat potravu. Ale takto redukovaný pohled nám neumožní pochopit lidskou bytost, kulturu ani architekturu v celé její komplexnosti a složité kráse.

Architekturu je třeba a především chápat jako jeden ze symbolů lidského bytí a kultury. Jako reprezentaci hodnot, idejí, norem, zvyků atd. dané společnosti. Jako jejich artikulaci v prostoru životní reality. V architektuře lze číst symbolické významy, jež nám mohou odhalit mnoho podstatného o jejích tvůrcích a uživateli.

Předkládaná diplomová práce se pokouší téma symbolu a architektury pojmout v rámci kulturologického pohledu. Nesnaží se tedy o pohled na problematiku z jednoho jediného zorného pole. Naopak, snahou práce je najít provázanost mezi jednotlivými dimenzemi chápání symbolu, architektury a kultury jako takové. Domnívám se, že oba hlavní pojmy nahlížené v této diplomové práci, lze chápat jako jedny z ústředních „nebiologických prostředků a mechanismů, jejichž prostřednictvím se člověk adaptoval k vnějšmu prostředí.“(Soukup V., 2008, str. 4).

2. Symbol

Problematika symbolu a jeho interpretace se během minulého století objevila, respektive znovuobjevila, v poli vědeckého zájmu. Stala se předmětem mnoha různých vědních oborů a intelektuálních konceptů. Zájem o symbol lze najít v systémech a teoriích filozofů, kulturních antropologů, etnografů, sociologů, ale i přírodovědců a v mnoha dalších oborech a subdisciplínách. Často se dokonce objevuje tam, kde bychom tento zájem o symbol mnohdy ani neočekávali. Například v ekonomii či biologii.

Nakolik je téma a problematika symbolu široká a obsáhlá nám může napovědět sborník, který v roce 1992 jako editorka uspořádala J. Stachová pro Filozofický ústav Akademie věd. Tato publikace, *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*, byla sestavena na základě příspěvků, přednesených na víceoborovém semináři stejného jména. Ve sborníku je dvaatřicet příspěvků z nejrůznějších disciplín, které na první pohled nic nespojuje. Jsou to např. sinologie, dějiny umění, literární věda, ekonomie, filozofie, ale také matematika či imunologie. Pokud vidíme tyto specializace v oblasti lidského bádání takto seřazeny vedle sebe, nenapadlo by nás, že je může spojovat právě symbol. Na druhou stranu, jako by se právě v této zdánlivé nesourodosti vyjevovala jeho skutečná povaha uvádět zdánlivě cizorodé fenomény v jednotu, v tomto případě v jednotu lidského poznání.

Tento sborník může být rovněž dokladem pro dvě skutečnosti, na které jsem, mimo jiné, při svém skromném pátrání po významu symbolu (a dále jeho významu v architektuře) narazil. Tyto skutečnosti spojuje nejednoznačnost a vlastně určitá neprůhlednost problematiky symbolů, která snad může leckoho od jejich studia a od snahy proniknout do jejich významu odradit.

Prvním problémem je velké množství definic symbolu a úhlů pohledů na tuto oblast lidské existence a jeho poznávání. Téměř by se chtělo říci, že co autor, to jedna definice, nebo alespoň specifikace nějaké již existující definice.

Druhým problémem je, jak se dále ukáže, mnohdy velice nelehké a nejednoznačné oddělování znaků od symbolů a naopak.

2.1 Problematika definice a přístupu k symbolu

V následujících dvou oddílech budou ve stručnosti naznačeny dvě základní úskalí v práci se symboly. První z nich je nemožnost nastolit jednu obecně platnou definici symbolu. Tento problém bude uveden na příkladu „definiční neshody“ symbolu v symbolické antropologii.

Druhý oddíl uvede základní dělení přístupu k symbolu, na přístup restitutivní a reduktivní, které umožňuje, respektive usnadňuje chápání rozdílnosti mezi symbolem a znakem.

2.1.1 Nemožnost definiční shody (symbolická antropologie)

Jako příklad prvního problému z předešlé podkapitoly, problému velké definiční různosti symbolu, lze použít tvrzení českého etnologa a iberoamerikanisty doc. Františka Vrhela. V úvodu svého referátu *Symbol:transkulturální pohled* (in: Pargač, J.(ed): Kulturní symboly a etnické vědomí, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1995) uvádí, že v etnologii je zájem o znak, znakové systémy a symboly nepůvodní. Že v tomto oboru se, více či méně přiznaně, vychází ze studií filozofa Ch. Peircea a lingvistiky De Saussurea. A že by tedy měla, v etnologii na těchto základech, existovat určitá definiční sbíhavost založená na principu „shody“ uvnitř oboru. V zápětí ovšem tento předpoklad „shody“ vyvrací a to na příkladu prvního svazku *The Yearbook of Symbolic Anthropology*, který obsahuje v mnoha příspěvcích velké množství definic symbolu a symbolické antropologie odvozených od různorodosti chápání právě pojmu symbolu. Doc. Vrhel k tomu poznamenává: „Sotva se můžeme shodnout v tom co je nebo co by měla být „symbolická antropologie“: existuje množství směrů, které se navzájem popírají, aniž by věděli, co ti druzí říkají.“ (Vrhel Fr., 1995, str. 10, *ibid.*).

V zápětí pak svůj názor stvrzuje citací samotného Ch. Peircea: „Sám Peirce o definici symbolu píše: Slovo symbol má tak mnoho významů, že by bylo násilím na jazyce přidávat nějaký další.“, (in: Vrhel Fr., 1995, str. 10, *ibid.*). Na tomto stručném příkladu lze vidět nakolik je symbol a jeho specifikace složitá v kontextu jediného směru tak široké disciplíny jakou je kulturní antropologie.

2.1.2 Dva základní přístupy – restituce/redukce

Druhým problémem, naznačeným v úvodu, je rozlišení symbolu od znaku. I v tomto problému sborník Akademie věd ukazuje veliké množství možných přístupů, které rovněž často vedou spíše ke zmatení, než k vyjasnění otázek okolo tématu symbolu. Nicméně v samotném sborníku nakonec převládne názorová skupina těch, kteří se přiklání k dnes, jistým způsobem „klasické“ klasifikaci, mající svůj počátek v myšlenkách francouzského filozofa Paula Ricoeura. Paul Ricoeur, pro něhož byl symbol jedním z ústředních pojmů jeho hermeneutické filozofie, zavedl ve svých dílech dva obecné směry v chápání a práci se symboly a to na směry – 1. Redukční, respektive regresivní přístup a za 2. Restituvní, respektive progresivní přístup. Oba dva přístupy se v Ricoeurově filozofii vztahují k interpretační práci se symboly, v níž, dle tohoto autora, leží klíč k pochopení symbolů především.

Redukční přístupy, jak již bylo naznačeno výše, jsou vlastní zejména přírodovědným oborům. Rovněž ovšem některým humanitním oborům, nebo přesněji některým přístupům v humanitních oborech a to těm, které se inspiroují či přímo přebírají metodologii a terminologii přírodovědných, pozitivisticky založených, disciplín. Takovýto přístup má vždy snahu symbol redukovat v podstatě na zjednodušený a zjednodušující znak. Hledá jeho čistě zástupné, tedy něco nahradit něčím jiným, funkcí. Hledá jeho co nejpřesnější, nejzjednodušenější a nejjednoznačnější významy, tak aby se s ním dobře pracovalo v rámci nejrůznějších schémat a systémů. Takový znak slouží obzvláště popisům určité, z celku vydělené, části reality, či jako jednotlivý prvek v konstrukci vědeckých teorií. V tomto přístupu se odráží pozitivistické myšlení formované během devatenáctého století pod vlivem rozvíjejícího se osvíceneckého myšlení. V humanitní oblasti především pak v konceptech francouzského filozofa a jednoho ze zakladatelů pozitivismu a sociologie, Augusta Comta.

Naproti tomu restituvní přístup chápe sice symbol také jako znak, ale znak, který je naplněn mnohovýznamovostí, schopností integrovat v sobě racionalitu s emocí, znak, který odkazuje k hlubším vrstvám lidské existence a její skutečnosti. Takovýto vlastnosti činí z pouhého znaku symbol.

Takové chápání je často spojováno s náboženstvím, mytologií a imaginací, ale takováto koncepce symbolu je vlastní i moderním filozofickým proudům, především pak existencialismu, fenomenologii a hermeneutice. Ostatně tyto polohy

filozofického myšlení vznikly jako kritické reakce na svět, který byl v područí pozitivistické mašinerie, chladné vědecké spekulace a lidské odcizenosti od světa.

V našem prostředí toto vymezení rozpracoval, prosazoval a plodně rozvíjel V. Borecký, který ve svých studiích zaměřených především na psychologii, ale také na sociologii, filozofii a antropologii, kladl důraz právě na imaginativně restituvní východisko (Borecký V., 2003). Dalším badatelem je pak např. I. Mucha, jenž ve své práci o symbolech v lidském jednání používá dělení na gnoseologické a expresivní (Mucha I., 2000). Jde o jistou „verzi“ klasifikace restituce - redukce. V následujících kapitolách se pokusím ukázat různorodé přístupy v obou směrech přístupů k otázce symbolů.

2.2 Původ a význam slova symbol

Původ a význam slova symbol je třeba hledat ve významu, respektive významech starého řeckého slova *symbolon*. Toto slovo je složeno ze dvou částí a to z kmene *ballein* a předpony *syn-*: „(symballein) se skládá ze slovesa *ballein* s hlavním významem „házet“ a předpony *syn-*, částečně odpovídající české předponě *s-* (s významem „spolu“, „dohromady“). Ve svém základním významu tedy sloveso *symballein* znamená „házet něco spolu s někým“, „házet dohromady“, čemuž odpovídají významy „hromadit něco“, „srážet“.“ (Mráz M., str. 94, in: Stachová J. (ed.), 1992).

Takovému významu odpovídá i slovníkové heslo z roku 1873: „Sloveso *symballein* znamená dohromady házeti (*sym* - spolu, *dohromady*, *ballein* - házeti), spojovati, sváděti, směšovati, srážet se, potkávat (*se*), přikládat, přidávat atd.“ (František Lepař: Slovník řecko-česko-německý, Nákladem knihtiskárny Dra. F. Skřejšovského, Praha 1873).

V podobném duchu o symbolu ve svých studiích píše i francouzský historik věd René Alleau. Ten také uvádí další významy slova *symbolon* a to především obecně známý příklad s destičkou, jež byla rozlomena na dvě poloviny, pomocí kterých se měli jejich majitelé identifikovat při jejich dalším setkání v budoucnosti (Alleau R., 2006). V tomto příkladě se zrcadlí jeden z původních významů tohoto slova, označující díl patřící do většího celku. Alleau taktéž zmiňuje, že tohoto znamení užívaly např. filozofické školy, které své učení nechtěly prozrazovat laické veřejnosti.

K tomuto bodu je zajímavé uvést citaci z referátu již uvedeného Milana Mráze: „Slovo symbolon se proto používalo i ve významu „znak“, „znamení“, pro jehož vyjádření měla řečtina jinak k dispozici i substantiva *sémeion* a *séma*, mající společný základ se slovesem *sémainein* („označovat“, „dávat znamení“). V tomto významu se jím často mýnil odznak nebo osvědčení, které zaručovalo svému nositeli určitá práva nebo imunitu, např. doporučení pro cizince v obci.“ (Mráz M., str. 96, in: Stachová J. (ed.), 1992). Tento závěrečný citát je pro tento stručný úvod velice důležitý. A to vzhledem k tomu, že odkrývá nepříliš uváděný důležitý fakt. Totiž ten, že již ve staré řečtině bylo přítomno svým způsobem rozdělení na směr reduktivní a restitutivní, tak jak je toto téma pojímáno ve vědeckých disciplínách dvacátého století. Je možné si všimnout, že etymologie slova symbolon v sobě ukrývá rozměr jednak symbolu, tedy jeho povahy směřovat mnohost (významů) dohromady, k jednotě. Zároveň se toto slovo užívalo s významem reduktivním (v dnešním chápání), s významem „pouhého“, zástupného znaku.

3. Symbol v oborech humanitních věd

Jak již bylo uvedeno, v dnešních humanitních oborech a nejen v nich, převažuje dělení přístupů k symbolu na restitutivní a reduktivní. Toto dělení má svůj původ v díle francouzského filozofa Paula Ricoeura. Jedná se o díla *De l'interprétation* z roku 1965 a *Le conflit des interprétations*, které vyšlo v roce 1968 (in: Hušek V., 2004).

Pro vymezení těchto dvou přístupových cest k chápání symbolu je pak důležité především první z těchto prací, které se věnuje především výkladem myšlenek Sigmunda Freuda, jak napovídá podtitul knihy *Essai sur Freud*.

Nechme nyní promluvit autora knihy, která se přímo zaobírá tématem symbolu v Ricoeurově filozofii (*Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*) a ze které zde především čerpám, Víta Huška: „ Při rozboru Freudovy teorie interpretace autor ukazuje dva protikladné směry interpretace. Proti „hermeneutice víry“ (l'interprétation comme recollection du sens) Ricoeur staví „hermeneutiku podezírání“ (l'interprétation comme exercice du soupçon), ke které vedle Sigmunda Freuda řadí Friedricha Nietzscheho a Karla Marxe. (Hušek, 2004).

Freud, jak zde bude později uvedeno, redukuje symbol na znak, respektive příznak, který je libovolně nahrazován za jiné znaky-příznaky a to tak, aby se sen, který je zprvu nesrozumitelný (a samotným Freudem přirovnávaný k textu), stal srozumitelným v rámci léčebného procesu psychoanalýzy.

V Českém prostředí toto stanovisko k Freudově psychoanalýze zastával, již uváděný, pan profesor Borecký: „Snové symboly jsou v ní (ve Freudově interpretační metodě) reduktivně dešifrovány jako příznaky (respektive znaky) sexuální pudové energie. Polyvalence a pluralita symbolu jsou jednostranně redukována do biologické roviny explikace (Freud, 1937).“ (Borecký V., 2003, str. 12).

Jako první ze zástupců redukcionistů, v části věnované symbolu v psychologii, bude představen jeden z nejdůležitějších myslitelů moderních dějin, „vynálezce“ psychoanalýzy, Sigmund Freud.

3.1 Psychologie

Tato část práce bude zaměřena na restitutivní a reduktivní chápání symbolu v oblasti psychologických teorií. Není snad ani jiná možnost než zde tyto přístupy prezentovat na dvou velikánech tohoto oboru. Jak již bylo předesláno, reduktivní přístup zde bude reprezentovat zakladatel psychoanalytické školy, příborský rodák, Sigmund Freud.

Naopak restitutivní chápání symbolu v psychologii zde bude představena na myšlení Freudova žáka a později jeho nesmiřitelném oponentovi Carl Gustavu Jungovi. Právě Jungova hlubinná, analytická psychologie může být totiž chápána jako jeden z pilířů restituce symbolu ve 20. století.

3.1.1 Reduktivnost Freudovy psychoanalýzy

Freud se stal významnou postavou evropského myšlení XX. století hned z několika důvodů. Samozřejmě, že jeho největším přínosem bylo vypracování obsáhlého díla psychoanalytického, které je nezpochybnitelně jedním ze základních kamenů mnoha intelektuálních směrů. Freudovo vlivné myšlení inspirovalo nejen svět univerzit a vědeckých pracovišť, ale neméně silně i svět uměleckých a tvůrčích imaginací. Myšlení S. Freuda je koneckonců, díky své nesporné originalitě a provokativnosti, neoslabené a inspirativní do dnešních dnů.

Freudova psychoanalýza, zejména pak legendární metoda výkladu snů, byla rovněž oblastí zájmu hermeneutické filozofie Paula Ricoeura, jenž proti jeho regresivnímu přístupu k interpretaci snových symbolů postavil princip progresivní. K tomuto bodu profesor Borecký v úvodu ke své knize *Porozumění symbolu* shrnuje: „Přes ocenění Freudova přínosu označuje Paul Ricoeur Freudovu hermeneutiku jako reduktivní“ (Borecký V., 2003, str. 12).

Sám Freud problematiku symbolu řeší zejména v souvislosti s výkladem snové práce. Pro úplnost zde proto ve stručnosti uvedme notoricky známou Freudovu teorii snové práce. Freudovo tvrzení je založeno na předpokladu, že zdrojem snu nejsou pouze zážitky a vzpomínky ze dne. Ty se ve snech sice objevují, jedná se ovšem o nepatrné úlomky z celkového obsahu snu. Takovými částmi snu jsou např. i vzpomínky z dětství. Avšak hlavním zdrojem snů jsou pak především vytlačená přání, zejména přání sexuálního charakteru, která jsou pro vědomé Já nepřípustná, a cenzurní činnost je vytlačuje. Což Freud označuje jako snovou cenzuru.

Sen tedy napomáhá naplňovat vědomím neuskutečněné a do nevědomí vytlačené touhy a přání, přičemž ponechává vědomí klidně spát. To, co si po probuzení ze snu pamatujeme, je označováno jako jeho manifestní část. Ta část, která tvoří samotné jádro snu a vědomí zůstává nepřístupná, je část latentní a k té je třeba se pomocí výkladu dostat. Sen, jenž se snaží spícího uchránit před probuzením pak k této „ochraně“, k zašifrování nevědomého obsahu používá psychický mechanismus, tzv. snovou práci. Ta pracuje s několika různými mechanismy.

Ty jsou následující: 1. Zhušťování – tento mechanismus zhutí latentní obsah do kratších, zahuštěných podob objevujících se posléze ve snu manifestním. Snaží se takto uniknout cenzurnímu zásahu.

2. Přesunování – snová práce přesunuje části snu tvořící jeho obsah k jinému středu než je samotná snová myšlenka. Sen pak působí cizorodě.

3. Zobrazitelnost – sen potřebuje myšlenky, respektive hnutí a nesplněná přání převést do formy obrazů.

4. Použití symbolů – sen používá symbolu, aby vyjádřil jedno druhým. Tuto část nyní nahlédneme blíže.

Sám Freud považoval symboliku za možná nejpozoruhodnější kapitolu mezi ostatními věnovanými výkladům snů. I on si ovšem byl vědom ošemetnosti užívání slova symbol. V X. přednášce k úvodu do psychoanalýzy říká: „Musíme také přiznat, že pojem symbolu nelze v současné době nijak přesně ohraničit....“, nicméně věta pokračuje dál a její vyznění ukazuje k tomu, jak Freud symbol nahlížel: „plynule přechází v náhradu jednoho prvku jiným, v obrazové znázornění apod., blíží se i narážce.(Freud S., 1991, str. 113).

Freud viděl symbol jako znak a v tom spatřoval jeho obrovský potenciál pro výklad snů. Pokud se snový symbol vyskytuje u vícera pacientů ve větší frekvenci, dají se vyzpozorovat jisté konstantní překlady těchto symbolů-znaků a vytvořit poté na jejich základě seznam podobně, jako je tomu u lidových snářů. Ty pak analytikovi usnadňují práci při rozboru pacientova snu a potažmo při práci na léčbě pacienta. Nicméně nesmíme zapomínat, že takovéto užití symbolu při interpretaci je podmíněno přísným podřízením a zařazením do celkového systému psychoanalytického postupu při výkladu snů: „Proto nás prvky snového obsahu, které je nutno chápat symbolicky, nutí ke kombinované technice, která se opírá o asociace snícího, jednak dosazuje to, co chybí, z vykladačova porozumění symbolům.“ (Freud S., 1994, str. 214).

Taktéž připodobnění snového symbolu psychoanalytika k snovému symbolu lidového snáře je samozřejmě pouze částečné a to do té míry, že v obou případech se jedná o obrazy, či znaky pomocí nichž lze dekodovat obsah snu. Psychoanalytický interpret však postupuje samozřejmě, na rozdíl od lidového snáře, přísně vědecky: „...návrat k libovůli vykladače snů, která vládla ve starověku a ožila, zdá se, ve zdivočelých výkladech Stekelových, je pro vědeckou kritiku vyloučen.“ (Freud S., 1994, str. 214).

Freud dělí symboly víceméně do dvou okruhů, přičemž první se vztahuje k lidskému tělu jako celku, dále k rodičům, dětem, sourozencům, narození, smrti a nahotě. Druhý okruh, podstatně obsáhlejší a autorem prezentovanější, je okruh symbolů vztahujících se k sexuálnímu životu. Předměty a obsahy tohoto okruhu jsou znázorňovány „symbolikou mimořádně bohatou.“ (Freud S., 1991, str. 114.).

Symboly podle Freuda vůbec nebyly pouze a výhradně věcí snu a snění, nýbrž sám ve svých studiích a přednáškách zmiňoval i další oblasti, jimž je symbolika vlastní. Šlo o svět mýtů, pohádek, lidových přísloví a písní, obecný jazykový úzus a básnickou fantazii. Původ symbolů pak spatřoval v prehistorii lidské bytosti a jazyka, přičemž původní hlasové projevy sloužily k přivolávání sexuálního partnera. Z této oblasti se vývojem symbolika přesunula do oblasti pracovní, která byla konána společně a dle Freuda: „Pračlověk si udělal práci přijatelnější tím, že ji bral jako ekvivalent a náhražku aktivity pohlavní.“ (Freud S., 1994, str. 124).

Slovo se později zbavilo sexuálního významu a nabylo význam spojený s prací a v tomto významu se vžívalo po několik generací, až nakonec původní význam slova, vztahující se k pohlavním aktivitám, zanikl. Ale v nevědomí zůstal tento význam zachován a později se vynořil ve formě snového symbolu.

Freud zkoumal symboly z pozice psychoanalytika, díval se na ně jako na příznaky psychických poruch u snícího, tedy snícího – pacienta. Hledal za nimi patologické projevy. Byly pro něho příznakem, respektive znakem onemocnění. S definicí symbolu si Freud nebyl zcela jist a v jeho myšlení šlo především o „konstantní vztah mezi určitým snovým prvkem a jeho překladem.“ (Freud S., 1991, str. 112). Symbol je v tomto nazírání dokonce narážkou či náhražkou, hranice se mezi těmito výrazy i podle samotného autora stírají.

Právě pro tyto, a nejen tyto, zjednodušující, reduktivní přístupy k problematice symbolu se Freud stal terčem četné kritiky z různějších pozic. Freud nerozlišoval symbol od znaku a alegorie, tak jak to činili např. Jung, nebo Ricoeur.

Druhý ze jmenovaných, Paul Ricoeur, věnoval Freudově kritice rozsáhlé dílo. Ricoeur ukazuje, že Freud přistupuje ke snu jako k textu a jako takový je i „čte“. Interpretuje sen, jako když překládá z jednoho jazyka do druhého. Ricoeur považuje Freudovu interpretaci spíše za alegorickou než symbolickou. Poukazuje taktéž, že výklad snů se neustále obrací k oblastem regrese. Freud předpokládá, že sen má vždy regresivní charakter a toto hledisko přenáší i na interpretaci kultury, „která je rozšířením jeho teorie snu a neurózy“ (Hušek V., 2004, str. 107).

Kritiku redukcionismu freudovského přístupu, v její ostřejší podobě, můžeme sledovat v příspěvku předního českého stoupence daseisnalyzy Oldřicha Čálka, ve sborníku *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*: „Symbol zde tedy znamená převlek, zakuklení, jakési nejpravější a konečné reality: infantilní sexuální, pudové fixace“ (Čálek O., str. 251, in: Stachová J. (ed.), 1992).

A dále: „Významovost „symbolů“ je zde tedy velmi omezená a od rozmanitých konkrétních obsahových konstelací se vždy dospěje k víceméně uniformním, již předem „jistým“ silám a „esencím“.....Psychoanalytickou „symboliku“ lze naopak charakterizovat jako „vyprazdňující“ či „oklešťující“, řečeno freudovskou terminologií, dokonce „kastrovní.“ (ibid., str. 251).

Domnívám se, že předešlá slova nepotřebují žádného komentáře. Slouží jako vynikající příklad toho s jakou nechutí vůči psychoanalýze vládnu vyznavači daseisnalyzy.

Mezi předními kritiky Freudova konceptu nelze opomenout ani religionistu Mirceu Eliadeho. Ten upozorňuje na brutalitu jazyka Freuda a jeho nejortodoxnějších žáků. Freudiánská škola nešokovala sexualitou, ale ideologií vybudovanou na představě „ryzí sexuality“, která je, alespoň dle Eliada, omylem a nepochopením problému. Žádná taková „ryzí sexualita“ neexistuje. Podle rumunského religionisty sexualita: „byla, vždy a všude, víceúčelovou funkcí, přičemž jejím prvním, a snad nejvyšším účelem, byla funkce kosmologická.“ (Eliade M., 2004, str. 12). Oidipův komplex může působit „šokujícím“ způsobem pouze tehdy pokud je předkládán sám o sobě. Pokud je takováto přitažlivost chlapce k matce prezentována jako obraz, a taková také má být, tedy vlastně jako opravdový symbol, pak může odhalit svou skutečnost. Skutečnost kosmologickou, antropologickou a psychologickou (Eliade M., 2004) . Ne náhodou Eliade nazývá Freuda „posledním pozitivistou“ (ibid., str. 12).

3.1.2 C. G. Jung – restituce chápání symbolu

Býval to Freudův nejnadanější žák. Jung četl Freudův výklad snů hned dvakrát. Poprvé měl pocit, že mu nerozumí. Podruhé pochopil, jak moc jsou mu myšlenky v převratném díle blízké. V roce 1906 se poprvé setkaly a vzniklo intenzivní, ale pouze šestileté přátelství. Během těchto šesti, nepochybně oboustranně přínosných, let neváhal Freud Junga nazvat „korunním princem psychoanalýzy“. Poté náhle došlo k emotivnímu rozchodu, z něhož se Jung vzpamatoval pět let. Během těchto pěti let pochopil mnohé ze svých pozdějších teorií.

Jung se nemohl smířit s freudiánskou absolutizací sexuality a to jak na poli teorií o lidském jednání, tak v teoriích o původu neuróz. Jung rozpracoval svoje myšlenky v obsáhlém díle, které se stalo základem celé jedné školy, školy analytické psychologie. Toto obsáhlé a mnohdy těžko prostupné dílo integrálně zahrnuje pojmy symbol a symbolika včetně definic a podrobného rozpracování.

Za základní stavební kameny Jungova učení lze s jistou mírou zjednodušení považovat pojmy kolektivní nevědomí, bytostné já, archetyp a individuace. Na tyto ústřední pojmy jsou pak napojeny další, které ve vzájemné spojitosti tvoří košatý strom Jungova myšlenkového světa. K pochopení problematiky symbolu je třeba si některé z pojmů, alespoň v rámci rozsahu této práce, vysvětlit.

V Jungově terminologii je archetyp pevnou součástí kolektivního nevědomí. Archetypy jsou v kolektivním nevědomí uloženy praobrazy, respektive praformy, které jsou takto uloženy „od nepaměti“. Tyto obrazy jsou odvozeny z mnoha opakovaných pozorování u mnoha lidí z různých míst světa, v nejrozličnějších kulturách.

Jung např. uvádí svou cestu do USA, kde vyslechl sen černocho, ve kterém se vyskytl motiv ukřižování na kole. Dle Junga se jedná o pradávny symbol sluneční oběti, který tento nevzdělaný, nepříliš inteligentní černoch nemohl, s největší pravděpodobností, znát a přesto se vynořil z jeho nevědomí v obrazivosti snu (Jung C. G., 1993).

Archetypální obrazy se nevyskytují pouze v nevědomí, je možno je vysledovat rovněž v pohádkách, mýtech, poezii, mystice, v obrazech vizionářů, nebo např. ve výtvarném umění. Takovéto obrazy patří celému lidstvu obecně, jsou tedy kolektivní. Ve známých *Tavistockých přednáškách* (Praha, Academia, 1993) Jung mimo jiné říká: „Tyto kolektivní vzory jsem nazval archetypy.....Archetyp znamená typos, určité

seskupení archaického charakteru, které obsahuje jak ve formě tak ve významu mytologické motivy.“(Jung C.G., 1993, str. 49).

V jiné knize, která vznikla ve spolupráci s K. Kerényim, ve *Vědě o mytologii* (Brno, Nakl. Tomáše Janečka, 1995), Jung v úvodu do studii o archetypu Dítěte píše, že archetyp: „...je duševní orgán přítomný každém v nás.“(Jung C.G., 1995, str. 84). Za tento orgán pak není náhrady, stejně jako není náhrady za jakýkoliv orgán fyzického těla.

Archetypy se z nevědomí vynořují v kritických situacích lidského života. Jsou to různé etapy dospívání, nebo např. v posledních chvílích těsně před smrtí. Jsou rovněž velmi důležité v průběhu individuace, tedy procesu osobní integrace. Na správně probíhající individuaci je závislé duševní zdraví jedince, potažmo celé společnosti. Mezi nejtypičtější jungovské archetypy patří mimo jiné Anima, Animus, Stařec, Bojovník, Drak a další.

Proces individuace je, jak jsem zmínil, integrací naší individuality do světa společnosti, ve které žijeme. Jedná se o variaci na téma obsažené v mnoha mystických a filosofických systémech. Jung věnoval jednu celou studii snovým symbolům v procesu individuace, v níž sleduje sny muže, které mají hluboký alchymistický obsah. Tyto sny jsou v podstatě zachycením právě procesu individuace. V takovém procesu se jedná o nabytí celosti osobnosti: „Cílem individuačního procesu je syntéza Selbst (pravé Já).“ (Jung C.G., 1995, str. 88). Jung sám však totální individuaci považuje za téměř nemožnou, nebo alespoň za velice relativní.

Kolektivní nevědomí je druhou částí lidské psyché společně s osobním nevědomím. Na rozdíl od osobního nevědomí, v němž se nachází různé obsahy získané během života, jsou obsahy nevědomí kolektivního po generace děděné. Jung takto rozšiřuje lidskou psychiku o dimenzi časovou, přesahující rozměr lidského individua, o dimenzi ontogenetickou. Vnitřní strukturu kolektivního nevědomí tvoří archetypy.

Symbol hraje v psychologickém systému C.G.Junga významnou roli a tomuto tématu je v díle věnován veliký prostor. Na rozdíl od psychoanalytického pohledu, zde symbol není jednoduše něco, co stojí místo něčeho druhého. Nejedná se o pouhý překlad z „jednoho jazyka do druhého“.

C. G. Jung definuje symbol, respektive symbolický výraz např. jako: „nejlepší možnou formulaci relativně neznámé věci, kterou z toho důvodu nelze reprezentovat

jasněji nebo příznačněji“ (Jung C. G., in: Hušek V., 2004, str. 116). Symbolem rozumíme výraz, který co nejlépe reprodukuje komplexní skutečnost, kterou vědomí dosud jasně neuchopilo. „Slovo či obraz jsou symbolické, pokud je v nich obsaženo více, než je na první pohled patrné.“(Jung C. G., in:Heinz-Mohr G., 1999, str. 7).

Jak již bylo zmíněno, symbol a symbolika hrají v Jungově učení důležitou roli hlavně v oblasti „nacházející se“ mezi kolektivním nevědomím a archetypy, ve snových projevech a v procesech individuace. Symbol zde poukazuje na něco, co je na první pohled nespátřitelné, ale ukryté za něčím viditelným. Jedná se o jakýsi průmět a amplifikaci archetypu, který je sám o sobě nevyjádřitelný. Archetyp se vtiskává do symbolu, vyplouvá z hlubin nevědomí na povrch a dává tak všanc sám sebe, aby se stal vodítkem, nástrojem v procesu vývoje lidského jedince. Takový symbol není možné vysvětlit pouze jednou jedinou interpretací, symbol se tu jeví mnohovýznamovým. Symbol se neobjevuje jasně a jednoznačně, ba právě naopak, neboť cesta k jeho skutečnému významu je zamlžená, plná otazníků vybízejících k interpretaci. Nelze jej vlastně, plně vyčerpávajícím způsobem, rozebrat, pochopit a definovat poněvadž je vyjádřením archetypu, které samy jsou nepřístupné pochopení. Pokud by se snad přece jen symbol podařilo plně definovat, pak se pravděpodobně jedná o znak, nebo mrtvý, vyprázdněný symbol.

Symbol by pak, v Jungově pojetí, neměl žádný smysl, kdyby zůstal bez interpretace. Jedině pokud se ho ujímá interpret, otevírá se v symbolu cesta k jeho smyslu.

Je třeba ještě připomenout, že symbol v Jungově pojetí je (právě proto, že je) symbolem sjednocujícím protiklady racionality a iracionality, rozumu a citu. Jung v tomto případě často zmiňuje alchymistickou premisu *coniunctio oppositorum*, tedy sjednocení protikladů. Jung byl vůbec velice inspirován a fascinován alchymií a jejím světem hemžícím se symbolikou a obrazností. Spatřoval v ní popis cesty k úplnému naplnění individuace, která byla ukryta do těžko pochopitelného jazyka. Stejně tak ho inspirovaly východní filosofie a mystické systémy.

Domnívám se, že byť stručná, ale doufám dostatečně objasňující část, věnovaná symbolu v Jungově systému ukázala jasné rozdíly mezi dvěma možnými přístupy k problematice symbolu, zde v rovině psychologie. Zároveň ukázala různost dvou myšlenkových světů naprosto zásadních myslitelů, kterými Sigmund Freud a Carl Gustav Jung nezpochybnitelně byli. Jestliže Freud užívá symbolu k dekódování snového jazyka do jazyka psychoanalytika-lékaře a chápe ho jako naprosto

objasnitelný, Jung, jak jsem se pokusil ukázat, přistupuje k problematice naprosto rozdílně, ne-li opačně. Symbol je v jeho díle projevem hlubokého nevědomí a poodkrývá možnou cestu k jeho významu. I tak ovšem zůstává do jisté míry neobjasněn: „Jak jsme již viděli při výkladu o Freudově pojetí snu, Freud interpretuje sen i mýtus alegoricky a předpokládá, že obsahy nevědomí lze přímo popsat. Naproti tomu pro Junga sen i mýtus odkazuje k jiné věci, k něčemu, co není přístupné přímému poznání. Pro to, co Freud označuje jako symbol, Jung navrhuje pojem symptom.“(Hušek V., 2004, str. 117).

Jungovu koncepci symboliky lze svým způsobem brát jako jakýsi model pro restitutivní přístup k tématu. Autoři zastávající takovýto pohled na symbol (např. Ricoeur, Eliade, nebo Borecký ad.) jej tak přirozeně respektují. Lze samozřejmě najít četné rozdíly v samotných konceptech jednotlivých autorů, ty si ovšem snad ani tak neodporují, jako se spíše vzájemně doplňují. Přesto je na místě zmínit na závěr i jeden hlas, který ale tímto nechci označit za osamělý.

Ten Junga, i s uznáním odlišností od Freuda, neváhá řadit po bok „redukcionistů“. Jedná se o hlas, zde již citovaného Oldřicha Čálka: „Ani Jungovo pojetí „symbolu“ není produktivní, nýbrž ochuzující, reduktivní. Kdyby měl být např. každý umělecký text vlastně alegorií „hry psychických funkcí“, jaký by byl smysl „psaní“?...Dokonce i metoda „amplifikace“ významovosti daného „archetypu“ nerozhojňuje, ba naopak.“(Čálek O., 1991, str. 255-6, in: Stachová J. (ed.)). Je snad třeba jen dodat, že se jedná o hlas, který vždy a především prosazuje a obhájí daseinsanalýzu Medarda Bosse.

3.2 Filozofie

V další podkapitole práce budou uvedeny některé zásadní koncepty chápání symbolu ve filozofii. Oblast filozofie, která se věnuje symbolu je značně rozsáhlá, zdaleka přesahující možnosti této práce. Jsou zde proto vybráni ti filozofové, u kterých hraje symbol ústřední téma v jejich myšlení.

První z filozofů, Paul Ricoeur, se k otázkám symbolu (a mýtu) dostal při filozofických meditacích nad problémy transcendence a viny. Na jejich základě rozvinul restitutivní interpretativní přístup k symbolu založený na hermeneutické filozofii, kterou obohatil o fenomenologické aspekty.

Druhý z filozofů je pak Ernst Cassirer, který analýze symbolu věnoval většinou část své filozofické práce. Cassirer analyzuje a definuje symbol v lidském jazyku, v mýtech a poznání, přičemž právě jeho koncepce, koncentrovaná do jeho pojmenování pro člověka – *homo symbolikum* je zásadně důležitá pro studia kultury. Inspiroval např. zakladatele kulturologie Leslie Whita, nebo jednoho z předních zástupců symbolické antropologie Clifforda Geertze.

Okrajově zde ještě budou uvedeni další dva autoři. Stručně chápání symbolu hermeneuticky orientovaného filozofa Hanse Georga Gadamera a dále pak reflexe symbolismu a symbolu v myšlení amerického filozofa Alfreda North Whiteheada jak je sumarizována v knížce *Symbolismus, jeho význam a účín* (Whitehead, A. N.: *Symbolismus, jeho význam a účín*, Praha, Panglos, 1998).

3.2.1 Symbol v hermeneutické filozofii P. Ricoeura

Francouzský filosof Paul Ricoeur, kterého jsem ve své práci již několikrát zmiňoval, patří rozhodně mezi nejdůležitější filozofy XX. století, již ve svém myšlenkovém systému rozvinuli koncept symbolu. Dovolím si tvrdit, že pro práci na poli objevování a objasňování tématu symboliky v moderní filosofii jej do jisté míry určitě předurčilo jeho křesťanské vyznání, které se významně otisklo do jeho filozofie. Koneckonců, Ricoeur rozvíjel zejména filozofii hermeneutiky, která má své kořeny především v umění výkladu Bible.

Ricoeur dospěl ke studiu symbolu skrze filozofickou reflexi pojmu zla, viny a transcendece v lidském myšlení a jednání. Ricoeur dochází k poznání, že zlo a dále vyjádření chyby a viny, nemůže být zprostředkováno přímo, že se k tomuto lze přiblížit pouze pomocí jazyka. Ten se pro něho stává velmi zásadním, jedním z ústředních témat jeho filozofické koncepce. Prostřednictvím tohoto poznání: „přechází pak Ricoeur od metody fenomenologické deskripce k hermeneutické reflexi symbolů a mýtů vyjadřujících doznání viny v tradici velkých světových kultur.“ (Hroch J., 1991, str. 139, in: Stachová J. (ed.)).

Ricoeurův důraz na jazyk se pochopitelně odráží i v jeho pojetí symbolu, neboť a co je zde zcela zásadní: „symbol symbolizuje vždy skrze řeč.“ (Ricoeur P., 1993, str. 163). Symbol je tak absolutně odmaterializován, obrazy, předměty nejsou symboly, jsou: „materiálními nositeli symboliky“ (Hušek V., 2004, str. 30) a symboly jako takovými se stávají pouze tehdy, pokud se stanou předmětem interpretační schopnosti jazyka, které pomou odhalit skrytý význam maskovaný zjevnou podobou

symbolu: „Symbol je všude tam, kde se musí interpretovat zjevný smysl, aby se tak odhalil, demaskoval, dešifroval smysl skrytý.“ (Ricoeur P., 1993, str. 161).

Nicméně, jistá symbolika se může soustřeďovat kolem určitých obrazů, které jsou k té oné určité tématice v inverzním vztahu (Ricoeur, 1990). Ricoeur říká, že definoval symbol: „jen jako strukturu řeči“ (Ricoeur P., 1993, str. 161), což je ale pouze dílčí a velice omezená definice a na závěr proto ocituji definici v jejím plném znění.

Takovýto symbol zakotvený v řeči má dvojí smysl. Svým smyslem je jednak doslovný, bezprostřední a fyzický a tento smysl pak poukazuje ke smyslu skrytému. V takovém pojetí se pak vyskytuje ve třech oblastech, které Ricoeur určil jako:

1. oblast kosmickou, 2. oblast snovou a za 3. oblast poetickou (Ricoeur P., 1993).

Tyto oblasti jsou ovšem ještě v dalším vztahu k symbolu: „tyto oblasti jsou zároveň dimenzemi symbolu“ (Hušek V., 2004, str. 29), totiž „jsou přítomny v každém autentickém symbolu“ (Ricoeur P., in: Hušek V., 2004, str. 29).

Symbol je taktéž a zásadně podmíněn interpretací. Je třeba ho interpretovat, protože bez interpretace se dá říci, že dokonce ztrácí svůj smysl, přestává existovat. Zjednodušeně řečeno, symbol je zde proto, aby byl interpretován.

Ricoeur představuje dvě vymezení interpretace. První vychází z Aristotela a zaměřuje se na hledání kontextu ve větách. Tuto označuje jako interpretaci širokou. Druhá se váže na biblickou hermeneutiku, ze které se vyvinula právě hermeneutika filozofická. Tuto interpretaci (tedy biblicky hermeneutickou) pak označuje za úzkou, protože je omezena jednak svou orientací na Bibli a jednak existencí křesťanské autority (Hušek, 2004).

Ricoeur nakonec interpretaci definuje takto: „Interpretace je myšlenková práce, která ve zjevném smyslu dešifruje smysl skrytý a rozvíjí ony roviny významu, které jsou zahrnuty ve významu doslovném.“ (Ricoeur P., in: Hušek V., 2004, str. 51).

Symbol je přeplněn smyslem, je jeho nadbytkem a pobízí lidskou mysl, lidský rozum k jeho výkladu: „...symbol je jitřenkou smyslu.“ (Ricoeur P., 1993, str. 163).

Ještě je nutno ve zkratce zmínit způsoby, jakými Ricoeur odděluje symbol od znaku a do jakých souvislostí staví symbol a mýtus. Rozdíl a zároveň vztah mezi znakem – symbolem je pregnančně vyjádřen v eseji *Řád symbolu*: „Symbol je znak, neboť jako každý jiný znak směřuje svým míněním přes sebe sama k něčemu jinému a platí jako toto jiné. Ne každý znak je však symbolem.“ (Ricoeur P., 1990, str. 10). Znak je charakteristický tím, že je tvořen dvojicí smysl – význam ve významu znaku,

jak je charakterizován de Saussurem a dále je tvořen vztahem takto definovaného znaku a věci, či objektem (Hušek, 2004). Znak je také plně pochopitelný, znamená jen to, co značí.

Kdežto symbol je tvořen dualitou mezi primárním smyslem, jenž je jasný a nekomplikovaně přístupný a tento odkazuje k druhému smyslu, smyslu naopak zahalenému: „Jádrem symbolu je toto napětí mezi doslovným a symbolickým smyslem.“(Hušek V., 2004, str. 36).

Na úplný závěr uvedme plnou Ricoeurovu definici symbolu tak jak je citována v práci Víta Huška: „Symbol je tam, kde se jazykový výraz propůjčuje svým dvojitým nebo vícenásobným smyslem k práci interpretace. Tuto práci vyvolává intencionální struktura, která nespočívá ve vztahu od smyslu k věci, ale v architektuře smyslu, ve vztahu od smyslu k smyslu, od druhého smyslu k prvnímu, ať tento vztah je či není analogií, ať první smysl skrývá či odhaluje smysl druhý.“(Ricoeur P., in: Hušek V., 2004, str. 164).

Paul Ricoeur reflektoval pojem symbolu především z úhlu náboženství, respektive křesťanské víry. Takto se nutně musel dotknout problematiky zla (od níž se k symbolu dostal, jak bylo v úvodu tohoto stručného exkurzu poznamenáno), etiky a morálky, lidské reflexe. Problematika a význam symbolu je totiž, jak poznamenává více než výstižně, Miroslav Petříček: „neredukovatelně mnohovýznamová.“ (Petříček M., 1990, str. 10).

3.2.2 Symbolická filozofie E. Cassirera

Ernst Cassirer byl německý novokantovský filozof. Byl významným představitelem tzv. marburgské filozofické školy (další významní představitelé např. H. Cohen, P. Natorp). Tento novokantovský směr přejímal z filosofie I. Kanta především jeho gnozeologii, na jejíchž základech myslitelé marburgského okruhu stavěli svou hypotézu, že poznávání skutečnosti není jejím pouhým pasivním odrážením, ale naopak aktivním tvořením.

Ernst Cassirer se celou svou filozofickou kariéru zabýval analýzou vědeckého a filozofického myšlení, jejich vývojem a s tímto spjatou gnozeologií. Zabýval se rovněž estetikou (práce *Idea a tvar*). Mezi nejzávažnější dílo je považováno a pro rámec této práce zároveň nejdůležitější, je dílo *Filosofie symbolických forem* (Cassirer, E.: *Filosofie symbolických forem I-II*, Praha, Oikoymenh, 1996).

Tato monumentální práce je rozdělena do dvou svazků. První svazek se věnuje problematice jazyka, druhý pak mytickému myšlení. Cassirer v díle klade otázku po možnosti pravdivosti lidského poznání, přičemž vychází z kritiky teorie odrazu. Tu posuzuje jako naivní, protože ta považuje poznávání reality za její pouhé odrážení směrem k člověku, který je takto chápán jako pasivní příjemce takto odrážené reality. Kdežto Cassirer v intencích marburgského novokantismu přichází s konceptem aktivního přístupu symbolizace: „Každá opravdu základní duchovní funkce má s poznáním společný jeden rozhodující rys, že totiž obsahuje původně tvořivou a nikoli jenom napodobovací sílu.“ (Cassirer E., 1996, str. 20).

Martin Profant v příspěvku *Symbol v Cassirerově filosofii* zdůrazňuje, že Cassirerovo zkoumání symbolických forem je zásadně opřeno o: „starší princip marburgské teorie poznání.“ (Profant M., 1991, str. 129, in: Stachová J. (ed.)).

Cassirer vychází z analýzy vědeckého myšlení. Dochází k závěru, že během vědeckých výzkumů dochází k aktivní tvorbě pojmů. Tyto pojmy v sobě sjednocují různorodost, rozmanitost skutečnosti a tuto rozmanitost uspořádávají. Člověk si během tohoto procesu uvědomuje svoji duchovní činnost, reflektuje sebe sama. Uvědomuje si tvůrčí možnosti svého myšlení. Toto uspořádávání pak věda fixuje do znaků a pojmů. Každý proces „pojmového určení“ a to nejen ten vědecký, je vždy spojen s fixací do nějakého určitého znaku. Zde totiž Cassirer tvrdí, že ani novodobá věda nepřistupuje k nepoznanému světu, ale že i v předvědeckém myšlení, ve světě mýtického myšlení, je rovněž obsažen princip reflexe a snahy o pochopení světa interpretací. Věda ovšem činí veliký pokrok a tento vzestup přírodních věd: „jde ruku v ruce s rostoucím zjemňováním jejího systému znaků.“ (Cassirer, 1996). Mýtus a věda mají tedy, v tomto úhlu pohledu, jeden společný základ.

V uvažování o vědeckém znaku se Cassirer opírá o Leibnizovy myšlenky věnované znaku a symbolu. Rovněž nachází inspiraci v Leibnizově odmítnutí teorie odrazu (Profant M., 1991, in: Stachová J. (ed.)).

Teorie poznání, vytěžená z matematiky a přírodovědy se ovšem Cassirerovi zdála nedostačující pro obsažení ostatní duchovní činnosti v rámci obecné teorie poznávání skutečnosti. V tomto bodě se obrací od přísné snahy vědecké objektivity k poznávání takového, jaké se odehrává v subjektu. Zde Cassirer vymezuje další prostředky, kterými člověk poznává svět a těmi jsou jazyk a mýtus a z nich vzešlé umění a náboženství. Toto už jsou ony symbolické formy, pomocí nichž člověk fixuje

poznání světa ve svém vědomí, tak jako věda fixuje své poznání do znaků. Každá duchovní činnost tím pádem vytváří své „symbolické výtvoř“, respektive symboly.

Symboly se pak zásadně liší od znaku. Znak, tak jak jej užívá věda, je jasně určen vztahem a rozdílem mezi „označovaným“ a „označujícím“, kdežto symbol se vyskytuje a uplatňuje tam, kde právě toto rozlišení nelze vymezit, tam kde věc a výraz splývají, jako právě např. v mýtu. Jazyk je zde prostředkem, pomocí něhož se vyjadřuje smyslový obsah myšlenek a všech duchovních procesů.

Různé duchovní směry a činnosti by pak měla filozofie svést do jakéhosi ideálního středu: „Filozofie vychází vstříc všem těmto směrům – nikoli jenom v úmyslu zkoumat každý z nich odděleně nebo je v celku přehlédnout, ale s předpokladem, že musí být možné vztáhnout je k jednotnému středu, k ideálnímu centru.“ (Cassirer E., 1996, str. 23).

Tímto způsobem jsou všechny části „duchovní kultury“, tj. jazyk, věda, mýtus, umění a náboženství nasměrovány k jednomu cíli: „k přetvoření pasivního světa pouhých dojmů.....ve svět ryze duchovního výrazu.“(Cassirer E., 1996, str. 23). Vědomí si pak utváří obraz skutečnosti pomocí těchto částí „duchovní kultury“, respektive pomocí tří základních symbolických forem (jazyk, věda, mýtus).

Každá tato duchovní funkce je tedy aktivní energií utvářející svět z původní pasivity, je tvůrčí energií, které se projevuje především v umění a mýtu a rovněž v náboženství, kde každá funkce utváří své specifické symbolické výtvoř. Soubor všech těchto duchovních funkcí je kultura, která ve své existenci nikdy nemůže být pasivní, ale je vždy „konáním“.

Kultura je tedy systémem vzájemně provázaných symbolů a tato vzájemná sepnatost je pro symbol podstatná: „Pravdivost symbolu spočívá v jeho vřazení do bohatství vztahů vůči ostatním symbolům.“ (Profant M., 1991, str. 130, in: Stachová J. (ed.)). Tentýž autor připomíná, že podstatu symbolické formy nelze odhalovat jakoukoli redukcí, psychologickou, dějinnou, ekonomickou, sociální, ani žádnou jinou. Poznání symbolu: „spočívá ve zkoumání dané skladby, zákonitostí struktury určité duchovní oblasti, ve vykázání souvislosti a vzájemného určování se jednotlivých momentů.“ (ibid., str. 132).

Nakonec nelze neuvést, že myšlenky procesu symbolizace, kterými člověk spoluvytváří svět, respektive skrze tento proces si utváří vztah ke světu, ukotvuje jej ve svém vědomí, vedly Cassirera ke změně nazírání člověka od pozitivistického animal rationale, tedy od živočicha racionálního k živočichu schopného symbolizace:

animal symbolicum. Chtěl tím vyzdvihnout základní rozdíl, který odděluje člověka jako živočicha od ostatních. A tímto rozdílem byla v jeho očích právě schopnost udělovat světu symbolický rozměr. Tento symbolický rozměr se v čase mění, vyvíjí prostřednictvím nových forem, např. nových forem jazyka: „Každá nová forma představuje v tomto smyslu novou „výstavbu“ světa,“ (Cassirer E., 1996, str. 129). V tomto ohledu lze na Cassirera nazírat jako na inspirátora nebo jako předchůdce symbolické antropologie a svou inspiraci v jeho myšlení našel i zakladatel kulturologie Leslie White, který, mimo jiné prohlásil: „Každé lidské chování má svůj původ v užívání symbolů. Symbolické chování je lidské, lidské chování je symbolické.“ (White L., 1976, str. 31, dostupné z www.tenebrae.org)

Filosofie symbolických forem a Cassirerova filosofie obecně byla samozřejmě podrobována kritice a to zejména jako příliš metafyzická a idealistická. Jako každá kantovská či novokantovská filosofie byla takto kritizována např. Martinem Heideggerem. Ovšem obecně se dá shrnout, že Cassirerův přínos pro humanitní vědy a filosofii XX. století byl přesahující takové kritiky. Její přínos je důležité zejména pro chápání symbolu, symbolu ke vztahu ke kultuře. V tomto světle lze myšlenky Ernsta Cassirera považovat za zakládající.

Jak připomíná profesor Borecký, když píše o zásadní funkci imaginace v procesu chápání symbolů: „(symbol a symbolická imaginace) je přinejmenším od Ernsta Cassirera specificky lidskou poznávací kulturní formou, neomezenou pouze na myšlení a vytvářející celý operační systém společenských věd.“ (Borecký V., 2003, str. 22).

3.2.3 Symbol v umění – H. G. Gadamer

Filozofů, kteří se ve svých dílech zabývali, či zabývají problematikou symbolu a symbolizace je celá řada, ale rozsah ani zaměření této práce neumožňuje všechny a do podrobnosti zmiňovat. Po uvedení dvou zásadních autorů, pro něž byl symbol víceméně ústředním tématem, zde ještě budou dále uvedeni dva z myslitelů, kteří symbolu a symbolice věnovali větší prostor v některých svých pracích. První z nich je německý filozof H. G. Gadamer.

Gadamer patří spolu s Paulem Ricoeurem mezi zakladatele moderní filozofické hermeneutiky. Na rozdíl od Ricoeura, který symbol promýšlel především v rámci lidských mravů a etiky, Gadamer si symbolu všiml v souvislosti s uměním, estetikou a kulturou.

Symbolu tento německý filozof věnuje jednu kapitolu z útlé, ale inspirativní knihy *Aktualita krásného – Umění jako hra, symbol a slavnost* (Praha, Triáda, 2003). V této knize se autor zamýšlí nad způsobem, kterým se umění v průběhu lidské historie legitimizuje, jak odůvodňuje svoji platnost a existenci v rámci své historické epochy. Jako příklad uvádí dobu po odražení vln obrazoborectví v době po 6. A 7. Století, kdy církev nově naplnila nejprve výtvarné a posléze literární umění novým obsahem a tím i novým smyslem. Umění, které po rozpadu antického světa, ztratilo výpovědní hodnotu a schopnost, dostalo nový obsah: „výhradně onen nový obsah křesťanské zvěsti.“ (Gadamer H. G., 2003, str. 6).

V knize pak Gadamer představuje umění a jeho chápání jako hru, symbol a slavnost. Já se zde ve velmi zúženém náhledu pokusím představit pouze pojetí symbolu, jak jej tento hermeneutik aplikoval na umění.

Kapitola o symbolu začíná téměř suchým konstatováním: „Co znamená symbol? Především je to technické slovo řeckého jazyka a znamená upomínací střep.“ (ibid., str. 37).

Je zde tedy hned na úvod připomínán starořecký význam slova symbol. Jako cestovní pas, poznávací znamení, které ve formě dvou úlomků vlastní lidé, na dlouhou dobu od sebe odloučení. Je zde připomínán Platónův dialog *Symposion*, kde je vyprávěn původ lidí jakožto kulovitých bytostí, božstvy rozdělených ve dvě a od té doby si stále k sobě hledající svou druhou polovinu. Gadamer se domnívá, že toto podobenství odkazuje k něčemu, co není zjevně viditelné a srozumitelné.

Gadamer upozorňuje, že za chybným chápáním symbolu stojí jeho klasicistní pojmání, kdy na místo symbolu byla postavena alegorie: „Je důsledkem klasicistního pojmu symbolu, který na něco jiného neodkazuje tímto způsobem, že máme s alegorií spojenou v podstatě zcela neoprávněnou konotaci něčeho mrazivého a neuměleckého.“ (ibid., str. 38).

Na tento bod v Gadamerově díle poukazuje Jaroslav Hroch v eseji *K problematice symbolu a metafor u H.-G. Gadamera a P. Ricouera*, kde zmiňuje, že Gadamer na tento problém racionalizace pojmu symbol v období klasicismu a romantismu upozorňuje podobně jako Walter Benjamin. Tato období: „...odňala symbolu jeho údajnou mytickou sílu a „přirozenou“ schopnost znázornění.“ (Hroch J., 1991, str. 137), in: Stachová J. (ed.),

V této eseji se objevuje i odkaz na Gadamerovu kritiku E. Cassirera, jehož pojetí symbolu je, zejména v oblasti estetiky, považováno za pozůstatek racionalismu klasicistního myšlení (Hroch J., ibid.).

Symbol a zakoušení symbolického pak podle Gadamera znamená, že se: „jednotlivé zvláštní představuje jako zlomek jsoucna, který tomu, čemu odpovídá, slibuje spásné doplnění na celek, nebo také, že je tím vždy hledaným druhým zlomkem.“ (Gadamer H. G., 2003, str. 38).

Dále je zde řečeno, že to, co na nás symbolicky působí a zvláště pak v umění, je ukryto v „neanalyzovatelné hře protikladu odkazování a skrývání.“ (ibid., str. 39). To je důležitý moment, neboť je upozorněno, společně s Heideggerem, že odkrývání, respektive odkrytá zjevná část světa, je jen jednou stránkou lidské zkušenosti se světem.

Symbol a symbolické v tomto myšlení nejen odkazuje, ale i reprezentuje a na slovo reprezentuje je zde kladen velký důraz a je míněno tak, že nejde o zástupnost, ale o přítomnost v sobě samém, zde v umění, jak jen je to možné. Symbol pomáhá člověku se povznést a znovu si vzpomenout na skryté obsahy, které ho spojují s jednotou světa, toto vzpomínání Gadamer označuje jako „znovurozpoznávání“ a proces „znovurozpoznávání“ se uskutečňuje prostřednictvím symbolu: „Vlastní funkcí symbolu a symbolického obsahu všech jazyků umění tedy je uskutečňovat tento proces.“ (ibid., str. 54).

3.2.4 Symbol a jeho účín – A. N. Whitehead

Posledním filozofem, kterého v tomto oddíle zmíním je Alfred North Whitehead. A. N. Whitehead byl americký filozof, zároveň však výrazný matematik a fyzik, který se mimo jiné, zabíral Einsteinovou teorií relativity a kvantovou mechanikou. Rovněž se však zajímal filozofií výchovy a náboženství, otázkami metafyziky. Mezi jeho studenty patřil například neméně slavný Bertrand Russell.

Whitehead problematice symbolismu věnoval knížku *Symbolismus, jeho význam a účín*, v níž mnohdy těžko prostupným filozofickým jazykem pojednává úlohu symbolismu v procesu percepce.

Hned v úvodu knihy je zde vyslovena hypotéza, že přestože středověká společnost byla silně ovládána symbolikou, byla tato symbolika povrchní, což dokazuje její snadné odložení a zapomenutí v průběhu dalších staletí.

Oproti tomuto „pomíjivému“ symbolismu klade Whitehead symboly, tzv. „hlubší typy“, které určuje v jazyku a to jak v mluvené, tak v psané formě. Slovo je symbol, bez kterého bychom se, coby lidé, neobešli. Vedle jazyka leží ještě další systém symbolizace a to algebra, která sice vykonává jinou funkci, ale patří spolu s jazykem k základním typům symbolizace.

Krom toho je v knize specifikován ještě jeden druh symbolismu: „ještě fundamentálnější nežli kterýkoliv z předchozích.“ (Whitehead A. N., 1998, str. 10).

Tento případ symbolismu založený na smyslové percepci se zde uvádí na příkladu vnímání hnědé židle. Člověk před sebou vidí hnědě zbarvený tvar, který přesto, že jde právě pouze o hnědý tvar, identifikuje jako židli. Tvary tedy, je Whiteheadem rozváděno, jsou symboly jiných prvků obsažených v naší zkušenosti. Tento symbolismus, symbolismus jdoucí od našich smyslů k symbolizovaným předmětům, byť často omylný: „je nejpřirozenějším a nejrozšířenějším ze všech symbolických modů.“ (ibid., str. 11). Je založen na smyslové percepci a jako takový přísluší jen vyspělým organismům.

Tento symbolismus, jak je uvedeno výš, je klamavý a to především oproti přímému poznání. Může totiž velmi snadno vést k takovému jednání, pocitům či názorům způsobeným pouhou představou, která: „nemá zakotvení ve světě, k jehož předpokládání nás symbolismus vede.“ (ibid., str. 12). Zde nastupuje role rozumu jakožto arbitra. Rozum dokáže symboly pochopit a určit jejich úlohu.

Whitehead předkládá formální definici symbolismu. Mysl pracuje symbolicky, pokud jisté části jeho prožívání vyvolají takové uvědomění, emoce atd., které berou v potaz jiné složky tohoto prožitku. První okruh částí, respektive složek jsou symboly, druhý okruh jsou významy těchto symbolů. Přejít od symbolu k významu je nazvána „symbolickou referencí“.

Tato reference je aktivní a syntetickým prvkem, který je založen na tom, co mají podstata symbolu a podstata významu společného. Tato percepce je vnímána jako: „primární fáze sebetvorby události aktuální existence.“ (ibid., str. 13), bez které, jak je na její obranu vzápětí uvedeno, by: „neexistovala žádná morální odpovědnost. Hrnčíř, nikoli džbán, je zodpovědný za tvar džbánu.“ (ibid., str. 13). Aktivita je zde chápána jako sebetvorba. Vnímateli je připisována aktivní a zásadní role při vzniku vlastního zážitku. Vnímatel tedy není pouhou „odraznou deskou“. Whitehead se tímto staví odmítavě k reflexivním teoriím poznání a blíží se tímto Cassirerovskému stanovisku.

Whitehead dále rozvíjí myšlenku, že to, co mají symbol a jeho význam společné, tedy tato společná podstata, ještě neurčuje, co z této dvojice bude s jistotou symbolem a co jeho významem. A není to ani zárukou jakési neomylnosti v poznání skutečnosti, která může často vést k omylům. Může taktéž nastat případ obrácené reference. Ta je dokládána na příkladu jazyka, na vztahu mezi slovem vysloveným a psaným. V jednom případě je psané slovo symbolem a jeho vyslovená podoba významem, který může ještě dále odkazovat k jeho slovníkovému významu. V jiném případě, např. při psaní básně, je dojem, nebo slovo symbolem, jehož význam je pak slovo napsané: „Při užívání jazyka tedy funguje dvojí symbolická reference: od věcí ke slovům na straně mluvčího a od slov zpět k věcem na straně posluchače.“ (ibid., str. 16).

Velice zajímavá a pro mou práci podnětná je poslední kapitola v knize nesoucí výmluvný název *Využívání symbolismu*. Kapitola začíná jakousi „předdefinicí“ reduktivní a restitutivní cesty k symbolu, když je poukázáno na ambivalentní vnímání symbolu. Whitehead píše, že: „Praktičtí lidé žádají fakta, nikoliv symboly.“ (ibid., str. 47). Praktikové a racionalisté vidí v symbolu zastírání a komolení. Whitehead tu ale nezastírá značný přínos takového myšlení, které pomohlo k odstranění mnohých nesmyslů a „nedůstojné vrtochy divošské minulosti“ (ibid., str. 47). Naproti tomu ovšem, připomíná latinské přísloví o přírodě vyhozené dveřmi a navrátilší se oknem.

Dějiny symbolismu jsou pro něho stvrzením právě tohoto starého přísloví. Symbolismus totiž nelze z lidstva vypreparovat, zrušit je. Je naopak dobré je vnímat, uvědomovat si je a kultivovat. Symbolismus se nikdy neztratí, vždy se nějakým způsobem někde znovu objeví, vzhledem k tomu, že je: „nedílnou součástí samotné tkáně lidského života.“ (ibid., str. 48).

Jako feudální zřízení potřebuje svůj symbolismus, spojený se svrchovaným vládcem, tak i lidská rovnost hledá a nabývá svůj symbolismus: „lidstvo si musí najít symbol, aby se mohlo vyjádřit.“ (ibid., str. 48), zdůrazňuje autor.

Obtíž ovšem nastává se symbolickou interpretací. Je komplikované k ní proniknout a postihnout ji, neboť se proměňuje a pro různé lidi a skupiny může vytvářet mnoho různých významů.

Nicméně hlavní úlohu symbolismu Whitehead spatřuje právě v jeho syntetické společenské funkci. Udává příklad anorganické skály, která svým způsobem není ničím jiným, než anorganickou „societou“ molekul a jako taková má mnohem vyšší pravděpodobnost historického úspěchu k přežití než jakákoli societa lidská. Ta lidská

je totiž neustále vystavována zkouškám, které jí podrobuje individualita člověka, mající neustálou tendenci jednotu společenství narušovat. Lidstvo se proto „vyzbrojilo“ symbolismem, pomocí něhož tyto konflikty překonává a udržuje se v relativním konzistentním celku: „symbolismus tohoto typu umožňuje souvislé myšlení tím, že ho vyjadřuje a současně automaticky usměrňuje jednání. Na místo síly instinktu, který potlačuje individualitu, získala společnost působivost symbolů, současně zachovávajících společenství, veřejné blaho i individuální stanovisko.“(ibid., str. 51). Je zde vystižen jeden z charakterů symbolu, kterým je mnohočetnost významů a funkcí, které směřují k upevňujícímu celku.

Nejvýznamnější a na první místo řazená forma symbolismu je v tomto díle uváděn jazyk. Jazyk chápáný jako vlivné pojídlo různých etnik a národů, jazyk nejen v rovině pouhého oznamovatele. Slova a věty s sebou nesou: „nezachvacující sugestivnost a emocionální působnost.“ (ibid., str. 51). Na tuto funkci jazyka působí mnoho faktorů, např. emocionální historie etnika, ale také prostředí včetně fauny a flóry, což způsobuje, že i dva národy mluvící stejným jazykem, vnímají tento jazyk různými způsoby.

Důležitý je také soubor děděných symbolů, v jazyce a jednání: „který vyvolává proměnlivé chápání základů společných záměrů a cílů.“(ibid., str. 55). Jedinec ve společnosti jedná podle dané aktuální chvíle, ve které se symboly prezentují a jedince specifickým způsobem usměrňují. Sociální symbolismus má dvojí význam. Jednak jedince usměrňuje, jednak označuje: „vágní konečné důvody spolu s jejich emocionálním doprovodem, díky nimž nabývají symboly moc organizovat různorodý dav do hladce běžícího společenství.“ (ibid., str. 55). Jak později uvidíme, jsou v tomto názoru přítomné myšlenky podobné těm, jež rozvádí Ivan Mucha v knize o symbolech a znacích v sociálním jednání.

V závěru knihy pak, podobně jak tomu činil Cassirer, i Whitehead přisuzuje symbolismus člověku jakožto jeho výjimečnou schopnost, umožňující se ve světě přírody organizovat a přežívat v něm, neboť ne vše co přírodní svět obsahuje, zároveň člověku prospívá. V symbolismu se uskutečňuje vztah mezi jednotlivcem a societou, mezi societou a přírodním světem a naopak. Whitehead zde uvádí a obhajuje myšlenku demokracie jakožto na symbolismu postaveného společenského řádu: „Svobodní lidé se podřizují pravidlům, jež si sami zavedli.“(ibid., str. 64). Tyto pravidla skrze symbolismus odkazují k nejvyšším cílům stvrzující existenci takového společenství: „Společnosti, které nedokážou spojit úctu ke svým symbolům

s možností jejich svobodné revize, se musí nakonec rozpadnout buď kvůli anarchii, nebo pro pozvolné zakrňování života, dušeného neužitečnými stíny.“(ibid., str. 64), uzavírá A. N. Whitehead svou knihu.

3.3 SYMBOL V SOCIÁLNÍCH VĚDÁCH

V následujících dvou kapitolách bude má snaha zaměřena na chápání a místo symbolu v dílech dvou různorodých sociálních vědců. Jako první bude uveden čelní představitel vlivného směru symbolické antropologie, Clifford Geertz. V jeho díle můžeme, mimo jiné, sledovat inspiraci myšlením právě Paula Ricoeura a Ernsta Cassirera. Přes vliv těchto „zakladatelů“ restitutivního chápání symbolů, bývá Geertz řazen do skupiny, vzhledem k jeho postoji k symbolu, reduktivní.

Jako druhý pohled na symbol v sociálních vědách bude prezentován restitutivní přístup českého sociologa Ivana Muchy, který svůj fenomenologicky orientovaný náhled představil v knize *Symbols v jednání* (Mucha, I.: Symbols v jednání, Praha, Karolinum, 2000).

3.3.1 SYMBOLICKÁ ANTROPOLOGIE CLIFFORDA GEERTZE

Clifford Geertz patřil mezi nejvýznamnější sociální vědce druhé poloviny XX. století, byl spoluzakladatelem a čelním představitelem *symbolické antropologie*. Své terénní výzkumy a teoretické práce zasvětil především Indonésii a zejména pak ostrovům Bali a Jáva, dále pak prováděl výzkumy v Maroku. Pozornost věnoval politickým a ekonomickým faktorům kultury, důraz rovněž kladl i na výzkum náboženství a rituálů.

Geertz ve své koncepci výzkumu kultury vycházel nejprve z názorů amerického sociologa, zakladatele sociologického strukturálního funkcionalismu Talcotta Parsonse: „Parsons ovlivnil Geertze zejména koncepcí kultury jako uspořádaného systému sdílených hodnot, významů a symbolů.“ (Soukup V., 2004, str. 543). V rámci funkcionalního strukturalismu se pak Geertz inspiroval myšlením dalšího z velikanů sociologie a to Maxe Webera, ze kterého čerpal i později v rámci svého interpretačního přístupu. Weber mu imponoval sociologií jakožto snahou o „vědu o „pochopení“ motivů sociální interakce (ibid., str. 543).

V pozdějším období, které lze sledovat od začátku sedmdesátých let se Geertzovo myšlení o kultuře začíná transformovat a osamostatňovat, tehdy

parsonsovské striktní systémové pojetí opouští, respektive podrobuje kritické přestavbě. V této době se začíná věnovat systémům symbolů, což signalizuje přechod od funkcionalismu k myšlení spíše sémioticky orientovanému.

Jak upozorňuje Václav Soukup, jistý a rozhodně ne nezanedbatelný vliv na novou orientaci jeho myšlení, vyúsťující v jeho interpretačním přístupu ke kultuře jako systému znaků, symbolů a později k pojetí kultury jako textu, měl jeho interest ke krásné literatuře v mládí. Inspirací mu byly práce Kennetha Burka, Susanne Langerové, Paula Ricoeura a Gilberta Ryleho.

Co se týče pojetí symbolu v Geertzově symbolické antropologii, je myslím třeba rozlišovat dvě oblasti, ve kterých jsou v rámci jeho systému hodnoceny. První oblastí je skupina tvořená symboly jakožto produkty „kulturní činnosti“. Pomocí těchto symbolů se Geertz snaží interpretativně pochopit dění v dané kultuře.

Druhou oblastí symbolů je skupina symbolů náboženských, kterým je věnována esej *Étos, světový názor a analýza posvátných symbolů* (Geertz C., 2004, str. 147-164). Posvátné symboly jsou sice jistou podskupinou v rámci obecněji chápaného symbolismu, ale jsou skupinou velice podstatnou, s jistými specifickými a výjimečnými rysy. Náboženské symboly jsou podstatně blíže chápání symbolu Junga, Eliada či Ricoeura, než je obecné chápání symbolu v Geertzových ostatních esejích. To někdy bývá, do určité míry, blízké spíše Freudově psychoanalytické metodě.

Analogie mezi těmito dvěma přístupy před námi vyvstane při četbě Geertzovy interpretace kohoutích zápasů. Geertz interpretuje kohouta jako symbol mužství, což deklaruje na slově pro kohouta - *Sabung*, užívané Javánci rovněž pro označení hrdiny, frajera atd. Kohouta ovšem Balijsi rovněž považují: „za pravý opak statusu člověka: animálnosti“ (ibid., str. 463). Dále je pak kohout identifikován s tím: „čeho se nejvíc bojí (balijský muž), co nenávidí a čím je ambivalentně fascinován – s „temnými silami“.“ (ibid., str. 463).

A takto lze interpretaci nadále rozvíjet a otvírat další významy, oddalující mnohé podobnosti s Freudem, která člověka může napadnout v první chvíli. Geertz nicméně analyzuje mnohem složitější a rozsáhlejší strukturu a činí tak komplexnějším způsobem. Jeho hermeneuticky orientovaná interpretace před námi „rozbaluje“ nové a nové plochy významů. Tyto symboly, jejich významy, spolu s jejich nositeli, spolu s aktéry dění, vytváří propletenou síť symbolů. Ostatně, *symbolická síť*, je jeden z Geertzových typických výrazů.

Nelze tedy snadno a „jedním šmahem“ prohlásit Geertzovo pojetí symbolu za redukcionalistické, jak to činí publicista Jiří Plocek, když cituje z Geertzových esejů. Jiří Plocek totiž opomněl zahrnout do celku Geertzova myšlení i interpretaci posvátného a ve svém článku *Symboly - klíče k duši a ke světu* (Plocek J., 2006, dostupné z www.gnosis.cz) uvádí pouze obecnou definici symbolu: „Jiní je zase používají k označení jakéhokoli objektu, činu, události, vlastnosti nebo vztahu, který slouží jako nositel pojmu – tento pojem je „významem“ symbolu a to je přístup, kterého se zde budu držet já.“ (Geertz C., 2004, str. 107). Tento „význam“ ovšem odkazuje k široké provázanosti smyslu, dalších významů a vztahů, ve kterých se jednotlivci vyskytují v realitě světa, jak bylo ukázáno na příkladu kohoutích zápasů.

Posvátné symboly, jak jsem již poukázal, mají pak dle Geertzova pojetí, ve světě zvláštní, výjimečné postavení. Právě posvátné symboly jaksi „jasněji“ naplňují jisté předpoklady charakteristik restitutivních přístupů. U symbolů spadajících do světa posvátných, náboženských představ a přesvědčení jsou zmiňovány vlastnosti, které symbol činí zvláštním „druhem“ znaku. Takové symboly obsahují princip (minimálně) duality, vtahují do sebe, spojují a možná i sjednocují různé dvojice, které se v běžném životě mohou zdát i neslučitelné jako je racionalita a iracionalita, rozum a cit, nebo dobro se zlem: „Posvátné symboly však nedramatizují jen kladné hodnoty, ale také hodnoty záporné. Neukazují pouze na existenci dobra, ale také zla a na konflikt mezi nimi.“ (ibid., str. 152).

Zároveň, což je z dalších jistým způsobem typických vlastností symbolu, jsou tyto posvátné symboly syntetické, mnohovýznamové. Tím, že do sebe soustředí vícero různých smyslů, vytváří vztahy mezi různými póly žité skutečnosti. Symboly určují estetickou, zároveň však etickou kvalitu světa. Vytvářejí vzory pro morální chování a mají zásadně určující vliv na světonázor dané společnosti: „Posvátné symboly tak uvádějí ontologii a kosmologii do vztahu s estetikou a morálkou: jejich zvláštní moc vychází z jejich předpokládané schopnosti ztotožnit na té nejzákladnější úrovni fakt s hodnotou, dát tomu, co je jinak pouhou aktualizací, všeobecný normativní smysl.“ (ibid., str. 148). Hned vzápětí je dodán fakt, že každá kultura vlastní, respektive obsahuje jen omezený počet takových „syntetizujících symbolů“.

Doufám, že se na takto krátkém úseku práce podařilo alespoň z části ukázat, že někdy je opravdu poněkud nesnadné rozhodnout, zda li je ten či onen autor v přístupu reduktivní či restitutivní. Na příkladu Clifforda Geertze se podle mého názoru ukazuje, že výraz symbol může být a je velice nejednoznačný a nelehce

definovatelný, jak poukazovala v úvodu této práce esej Doc. Vrhela (Vrhel F., in: Pargač J. (ed.), 1995), Clifford Geertz je ukázkou toho, že i v práci jednoho autora, podobně jako v myšlení A. N. Whiteheada, se symbol může nahlížet z různých úhlů a to i tak protilehlých, jakými jsou restitutivní a reduktivní přístup.

Taková nejasnost může být často dána i jistou pohyblivostí znaku, či symbolu v rámci struktury a pozadím na kterém se pohybuje.

Clifford Geertz je stále jednou z nejinspirativnějších postav kulturní antropologie. Velice osobitým způsobem rozvíjel směr, který pomáhal zakládat a definovat. Jestliže se jeho pojetí symbolu může zdát jaksi „rozkročené“, pak celkový koncept jeho symbolické antropologie je jednoznačně restitutivní, jelikož celý tento směr jednoznačně ukázal na reduktivnost předchozích směrů v sociálních vědách, jako byly např. materialismus či funkcionalismus, které reprezentovali reflexivní přístup a člověka stavěli víceméně do role pasivní. Přínosné bylo na Geertzově práci rovněž to, že se nechával inspirovat obory, stojící do té doby mimo zájem kulturních antropologů: „Ve svých pracích osobitým způsobem spojil teorie sociologů, filozofů, sémiotiků a teoretiků umění s poznatky získanými prostřednictvím antropologického terénního výzkumu.“ (Soukup V., 2004, str. 552).

Jako každý kdo se vyznačuje originalitou a kontroverzností myšlení, tak ani Clifford Geertz se nevyhnul tvrdým kritikám. Mezi jeho odpůrce, jak uvádí Václav Soukup, patřil mezi jinými např. Marvin Harris, který jeho koncepci považoval za spekulativní. Nebo George Marcus, který: „mu vytýká nedostatek sebereflexivity.“ (ibid., str. 553). Přes tyto a další oponující hlasy, nelze než znovu opakovat a uzavřít s tím, že Geertz se svým neopakovatelným stylem ukázal nové možnosti v náhledu na kultury a antropologické myšlení.

3.3.2 Symbol, znak, jednání

Sociolog Ivan Mucha pojednal symbol, velice zajímavě a čtivě, ve své studii *Symbols v jednání* (Mucha, I.: Symbols v jednání, Praha, Karolinum, 2000).

Kniha v první části pojednává o vytváření novověkého chápání společenského jednání a to v obecné rovině pohledu sociálních věd a posléze s důrazem na sociologii samotnou především. V knize jsou představeny teorie určujících postav oboru sociologie. Těch myslitelů, kteří se ve svém díle zabývali jednáním a společenskými systémy. Jmenovitě pak jde o Talcotta Parsonse, Niklase Luhmanna a velkou část zabírá prostor věnovaný Maxu Weberovi.

Ivan Mucha rozbořem teorií těchto sociologů poukazuje na tendenci moderní sociologie chápat společenský svět jako jasně strukturovaný systém tvořený množstvím subsystémů. V takovém chápání světa a společnosti je důraz obrácen od jedince k systémům a jejich strukturám. V tomto směru byla zásadní Parsonsova kniha *Sociální systém*.

Vývoj takto orientované sociologie pokračuje v teorii německého sociologa Niklase Luhmanna. V jeho podání je společnost uzavřeným systémem ve smyslu: „autonomní uzavřenosti, soběstačnosti, která umožňuje vznik nových sociálních struktur ze sebe sama, z prvků a sítě vztahů v ní obsažených, sebevytvářením.“ (Mucha I., 2000, str. 51). Společenský systém je zde tedy chápán jako něco naprosto nezávislého, jako autonomní organismus, který začal vytvářet sám sebe. Lidé se pak, s falešnou představou svobody, ztrácejí ve stále diferencovanějším světě – sám sebe utvářejícím systémem. Lidé však tento systém dotvářejí a to orientovaností své činnosti a jednání: „Člověk se hédonistickou orientací svého jednání čím dál více nevědomě podílí na samovývoji systému, čímž paradoxně ztrácí svoji autonomii. Systémy samy určují a rozhodují o tom, co je relevantní, a vymezují rámec jeho jednání.“ (Mucha I., str. 53, 2000).

Ivan Mucha se k těmto teoriím staví kriticky a jako hlavní problém spatřuje v neschopnosti, respektive v neochotě autorů systémových teorií lidskou realitu interpretovat. Takto pojímané teorie mají tendenci realitu pouze co nejpřesněji popisovat. Toto myšlení je jasným pokračováním pozitivistického myšlení, které do humanitních oborů aplikovalo, respektive aplikuje postupy přírodních věd. V rámci takových teorií dochází ke stále větší redukci pojetí člověka a jeho společenské reality a to i přesto, nebo právě proto, že narůstá složitost vztahů ve společnosti.

Absolutním přijetím systémových teorií by sociologii, podle Ivana Muchy, hrozil stav, v jakém se sociologie nacházela ve svém nejvíce pozitivistickém období na přelomu XIX. a XX. století. I. Mucha se domnívá, že: „Systémy je třeba chápat výlučně jako teoretické myšlenkové konstrukce.“ (ibid., str. 58).

Druhá část knihy je pak věnována fenomenologií inspirovanému pohledu na sociální jednání a sociální skutečnost. Takto pojatá sociologická analýza bere v úvahu mimo jiné: „vzájemné vazby mezi jedinci, založené na tradici a symbolech.“ (ibid., str. 59).

Ivan Mucha v budování svého náhledu na sociologické téma analýzy jednání a vztahů ve společnosti vychází nejprve z myšlenek Maxe Webera, z jeho myšlenky „výkladových možností pojmu subjektivního smyslu jednání.“(ibid., str. 61).

Posléze hovoří především o E. Husserlovi, u kterého především vyzdvihuje jeho důraz na subjektivní prožívání a varování před naivní vírou v „objektivistické pravdy moderní vědy“(ibid., str. 61). Dále je reflektováno zejména dílo M. Heideggera či A. Schutze. Je zde, především na základě myšlenek uvedených myslitelů, představen koncept chápání sociálního světa, kterýžto je „svět významů, je světem znaků a symbolů určených k dešifraci.“(ibid., str. 72).

Je zajímavé, že I. Mucha nechápe symbol jako „specifický případ“ znaku, tak jak to koncipoval např. Paul Ricoeur, ale symbol je v jeho variantě samostatný prvek, ke kterému se vztahují výzvy k interpretaci (Mucha I., 2000). V symbolu se nachází velké množství toho, co je nevyslovitelné, neartikulovatelné, podobně jako je tomu v subjektivním prožitku. Symbol je proto v tomto pojetí důležité především prožívat a skrze toto prožívání jej poznávat. Pro symboly není důležité, stejně jako pro jazyk, jak s nimi zacházíme. Nejdůležitější je, jak jim rozumíme a na podstatě tohoto porozumění pak to, jak prožíváme svůj život.

V moderním světě, který má své počátky v pozitivistickém myšlení, vládne znak nad symbolem, na který je zapomínáno. Souběžně s tímto zapomínáním se vytrácí schopnost a potřeba symbolům rozumět. Pozitivisticky orientovaný myšlenkový svět vědeckého chápání založený na fundamentu objektivitě, je opřen o vyjadřování se ve znacích.

Muchova definice znaku je následující: „Znaky jsou grafická označení, která ukazují mimo sebe na něco, co označují, odkazují na vlastnosti a vztahy objektivní skutečnosti nebo vědomí.“ (ibid., str. 87). Právě naprostá převaha matematického, respektive přírodovědného, racionalistického chápání reality neguje hodnotu prožívání spojenou se symboly a zkušenost světa přesouvá do roviny „čistého myšlení“: „novověké vědecké teorie jsou koncepcemi znakových systémů, zástupných modelů skutečnosti.“ (ibid., str. 88).

Zato symbol a na jeho základě založené poznávání světa se zásadně odlišují od právě uvedeného znaku a jeho modelu reality. Zatímco znak, jak jsem jinými slovy uvedl, se vztahuje pouze k jedné významové rovině, symbol se naopak vyznačuje vztahováním se k několika významovým rovinám najednou. Symbol, tak jak je uváděn u Ricoeura, je postaven na nutnosti interpretace. Během interpretační

činnosti dochází k uvádění „do nových souvislostí smyslu, nebo jejich hledáním.“, a dále, při interpretaci se rovněž „otevírají další možné roviny porozumění symbolu.“ (ibid., str. 89).

Rozdíl mezi znakem a symbolem je představován na příkladu rozdílu mezi jazykem matematiky a jazykem přirozeným. Jazyk matematiky je zde úzce a zcela konkrétně spojen s jasně danými racionálními funkcemi. Takové pojetí je spojeno s filosofií Leibnizovou a jeho ars combinatoria. Leibnizova snaha převést všechny představy na znaky a vřadit je racionálních operací svázaných přísnými pravidly vyústila v matematizaci logiky, která podpořila „dynamický rozvoj novověkého vědeckého myšlení.“ (Mucha I., 2000, str. 90).

Přirozený jazyk je naopak odlišen od všech jiných jazyků a od matematického zejména tím, že není utvořen pro jeden, či určitý omezený počet účelů. Pomocí nejrozumnějších kombinací a opisů lze pomocí jazyka vyjádřit cokoliv, což je velice podobné vlastnostem symbolu. Přirozený jazyk je v podstatě kombinatoricky nevyčerpatelný a to mu umožňuje neustálou schopnost přibližovat člověku neustále se proměňující skutečnost světa.

Symbol a s ním spojené poznání sice nemá takovou úzce vymezitelnou přesnost v definici poznávaného, což mu ale právě umožňuje prosazení se tam, kde se projevuje imaginace, obrazotvornost či fantazie. Tedy zejména tam, kde selhává racionalistický přístup ke skutečnosti, zejména tam, kde je součástí poznání prožívání a zejména pak v oblasti mytologie a náboženství.

Ivan Mucha rozlišuje dvě základní pojetí symbolu, gnozeologické a expresivní. Gnozeologické pojetí zdůrazňuje subjektivitu, symbol je zde prostředkem poznávání. Druhé pojetí klade důraz na expresivní, znázorňující aspekt. Důležité zde není „k čemu symbol odkazuje, ale to co vyjadřuje.“ (ibid., str. 91).

Zásadním tématem je v poslední třetině knihy proměna symbolů, jakožto základních a původních stavebních kamenů kultury, v pouhé znaky. Přesněji jde o proměnu symbolů kultury ve znaky civilizace. Vznik pozitivismu a z jeho kořenů vzrostlá moderní civilizace jsou neoddělitelně spojeny nejen s důraznou racionalizací myšlení a chápání, ale současně s postupnou desakralizací, profanací lidského světa. S těmito procesy je pak spojena ztráta smyslu pro symbol, ztráta smyslu pro jeho interpretaci a pochopení.

A právě symboly mají, v úhlu Muchova pohledu v lidské kultuře podstatný, nezaměnitelný a nepostradatelný význam. Pomáhají člověku lépe porozumět světu,

orientovat se ve vlastní kultuře: „Porozumět symbolům kultury znamená vřadit se do světa, který má v různých sémiotických rovinách zašifrován nesrovnatelně obsažnější rámec než svět moderní civilizace.“ (ibid., str. 125).

Symbole kultury mají ovšem svůj původ temný, nejasný. Tento původ, stejně jako symbole samotné, lze označit za iracionální a nevědomý. Symbole jsou v kultuře předávány z generace na generaci, dotýkají se původu společnosti a její tradice. V dané kultuře propojují sféru sakrální s profánní, nadčasové s časovým, racionální s iracionální v jeden celek a tímto celkem ovšem není nic menšího než samotná lidská kultura.

Symbole jsou přijímány skrze institucionální tlak interpretací, porozuměním a artikulací. V Muchově pojetí symbole kultury „charakterizuje především posilování sociální identity.“ (ibid., str. 126). Jsou přítomny v dennodenní realitě, v mezilidských vztazích, v subjektivní zkušenosti. V tradičních společnostech se nejpregnantněji artikulovali v rituálech, kde jejich smysl téměř doslovně „ožíval“.

Kulturní symbole jsou nositeli hodnot té určité society a zároveň ji, ale i bytí jednotlivce v ní, činí legitimní. Typickým příkladem kulturního symbolu je *domov*: „Symbole spojené s rodinou a domovem patří k základním kulturním symbolům každého společenství.“ (ibid., str. 129). Symbole předávané v prostředí domova jsou zcela zásadní pro vývoj každého jedince společnosti, zůstávají v něm otištěny po celý život. Domov je středobod, ze kterého člověk vychází, vybaven symbolickým základem pro další sociální kontakty. Domov je pak typickým Heideggerovským tématem a Ivan Mucha se v pasážích věnovaných tomuto symbolu otevřeně hlásí k existenciálně-fenomenologickému odkazu.

Symbole kultury se ovšem, pod tlakem již uváděných důvodů sekularizace, šíření pozitivizmu a racionalizace proměnily v symbole civilizace, respektive v její znaky. Jestliže symbole kultury jsou výrazem něčeho, co danou společnost spojuje, civilizační symbole-znaky se vážou na neustálý proces proměny, jsou to znaky sociálního statutu. Jsou proklamovanými znaky motivace a zároveň cíly lidského jednání. Moderní civilizace je orientována na uspokojování jednoduchých cílů, propojených s hédonistickou orientací naší společnosti blahobytu. Počet symbolů-znaků civilizace neustále roste v přímém spojení s rozpadem tradičně pojatých společností. To vede ke společnosti autonomních jedinců a tvorbě nových forem sociálního spojení, symbolů civilizace. Takovéto vyprázdněné symbole-znaky znamenají výhru manifestního nad latentním, skrytým významem, obsaženým

v symbolu, porozumění jeho významu vede k osobní proměně, k integraci. Kulturní symboly člověku připomínaly řád, k němuž je vázán.

Civilizace je však orientována na rychlé uspokojování a pomíjivost. Vítězství civilizačních symbolů-znaků je vítězstvím příkazů a norem. Tyto symboly jsou totiž vázány na normy místo na hodnoty a na legalitu místo na legitimitu.

Muchovo pojetí symbolů v lidském jednání je značně ovlivněno, jak jsem naznačil, fenomenologií a existencialismem. Klade důraz na lidské bytí a prožívání, výrazně se profiluje proti redukcionismu sociologického myšlení, které vychází z pozitivisticky orientovaných konceptů. Důrazně kritizuje funkcionální a systémové teorie společnosti vrcholící v pojetí kultury jako autopoietického systému, tedy systému tvořícího sebe sama. Tyto teorie pouze popisují co nejpečlivěji, po vzoru přírodních věd, danou společnost, místo toho aby se snažili ji porozumět. Západní společnost se, pod úhlem takového chápání, dlouhodobě nachází v „permanentní“ krizi (Mucha I., 2000).

Tradiční společnosti založené na kulturních symbolech byly, pod tlakem pozitivisticky orientované civilizace, rozloženy a modernistický projekt počítající s nahrazením starých, tradičních symbolů s původem v nevědomí a mytologii, novými civilizačními symboly, ztroskotat.

Zanechal za sebou společnost, která nerozumí sobě samé. Postmoderna, která vyrostla na rozpadajícím se modernistickém konceptu, je pouhou reflexí daného stavu. Respektive tento stav obhájí. Vytrácí se touha po společnosti založené na lidské jednotě a místo ní nastupuje možnost úniků do světa virtuality.

3.4 Symbol v religionistice a dějinách věd

Poslední kapitola části věnované symbolu ukáže v základních obrysech chápání symbolu v restitutivních přístupech religionisty Mircei Eliadeho a historika věd René Alleaua.

3.4.1 SYMBOL V DÍLE MIRCEI ELIADEHO

Představovat postavu Mircei Eliadeho je jistojistě věcí zbytečnou, ale nelze vynechat stručné základní informace. Mircea Eliade dodnes patří mezi nejvýznamnější historiky a filozofy náboženství. Jeho přístup k religionistice lze označit jako fenomenologii náboženství, nicméně kromě fenomenologického přístupu

se v Eliadeho badatelském přístupu zcela rovnoprávně objevuje historismus a hermeneutika.

Svůj pohled na náboženství a jeho historii shrnul ve svém monumentálním díle, čtyřsvazkových *Dějínách náboženského myšlení* (Eliade M., Dějiny náboženského myšlení, Praha: OIKOYMENH, 1996). V jeho pracích hrají nepřehlédnutelnou roli mýty, rituály, šamanismus, zájem o alchymii, ale rovněž symbol a symbolismus, který se Eliadovým myšlením táhne jako červená nit. Svě představy na téma symbol shrnul v knize *Obrazy a symboly*, ze které jsem rovněž čerpal pro nadcházející řádky.

Eliade pojetí symbolu je nepopíratelně restitutivní a lze najít poměrně hojně analogie k chápání symbolu u Carla G. Junga, respektive analogie k myšlenkám všech autorů zde výše uvedených, pohlízejících na problematiku symbolu z restitutivních pozic. Zjednodušeně řečeno, Mircea Eliade a jeho myšlení o symbolu je jasným příkladem progresivního, restitutivního přístupu s aspekty na důraz k tradičnímu myšlení, respektive tradicionalismu.

V jeho religionistickém myšlení je symbol reflektován z pozice člověka dívajícího se na symbol z břehu druhé poloviny XX. století, ve kterém se zájem o symboliku a symbol jako takový opět objevuje. Eliade tvrdí, že tento zájem je opravdu pouze restaurací symbolu jako nástroje poznání, nikoli jeho objevením. Toto vynoření se symbolu ve XX. století je zde chápáno jako reakce na přílišný racionalismus a pozitivistické myšlení století devatenáctého. Zároveň se jedná o reakci západního světa na to, že na geopolitickou scénu nastoupily i jiné „světy“, např. státy Asie. Západ tedy znovu-objevuje symbol a jeho kognitivní hodnotu a to: „v okamžiku, kdy už není sama, kdo „dělá dějiny““ (Eliade M., 2004, str. 9). Transatlantická civilizace je postavena před jiná nahlížení světa, před jiné hodnotové žebříčky.

Pozitivismus XIV. století se v takovémto úhlu pohledu jeví paradoxně jako doba temna, nebo snad přesněji řečeno, jako doba zatemňování mysli. Někteří lidé v současnosti opětně začínají chápat to, co lidem racionalismu unikalo. A totiž: „že symbol, mýtus, obraz patří k podstatě duchovního života, že je můžeme zastírat, komolit, snižovat, ale nikdy je nevykořeníme.“ (Eliade M., 2004, str. 9). Symbol přežil tuto „dobu temna“ ukrytý a to především v umění a lidské schopnosti imaginovat, představovat si.

Eliade důrazně popírá pohled některých badatelů, kteří schopnost symbolického myšlení přiřazují pouze básníkům, dětem, nebo šílencům. Naopak, symbol je vlastní

lidské bytosti jako takové, je starší než jazyk a daleko předchází diskursivnímu myšlení. Symbol má schopnost odhalovat ty aspekty poznání, které leží hluboko ukryté před jinými prostředky poznávání: „Obrazy, symboly, mýtyodpovídají nějaké potřebě a plní jistou funkci: obnažovat nejtajnější modalitty bytí.“(ibid., str. 10).

Eliade naprosto odmítá freudovskou redukci. Jak jsem uvedl v samém začátku oddílu o problematice symbolu, Eliade Freuda a jeho ortodoxní žáky obviňuje z brutality jazyka, se kterým přistupují k symbolu. Jejich nepochopení, respektive omezení v přístupu k problematice je způsobeno tím, že určitou část symbolu vytrhávají z jeho mnohovýznamovosti a tyto vytržené významy předkládají „samy o sobě“, namísto toho aby byl prezentován jako obraz, tedy ve své komplexnosti, kdy vystihuje víc věcí/významů najednou. Jedině v podobě vícevýznamové, víceúčelové má symbol, obraz a jeho interpretace smysl.

Podobně jako u Ivana Muchy a u jiných autorů i zde je prezentováno přesvědčení, že symbol v podobě obrazu dokáže lidi sbližovat, sjednocovat a to mnohem účinnějším způsobem než jak to dokáže analytický jazyk. Nezapomínejme, že analytický jazyk je vývojově novější.

I Eliade hovoří o „zhoubném“ dopadu racionalizace a s ní spojenou desakralizací. Tento proces proměnil, poškodil rozměr lidského duchovního života. Nicméně matrice symbolů a představivosti: „všecek ten mytologický odpad přežívá ve špatně kontrolovaných zónách.“ (ibid., str. 16). Člověk může po těchto symbolech pociťovat stesk a tento stesk se může objevovat v nejrůznějších obrazných podobách, velice často v jejich pokleslých formách, v popkulturních formách filmu, laciných knižních románech, nebo v představě turistů v podobě „oceánského ráje“, který vyhledává velká spousta lidí, čím dál víc, na svých dovolených i dnes, více než padesát let po napsání Eliadeho knihy. Symboly mají velice blízko, ba jsou pevně svázány s imaginací. Ta ovšem je čím dál víc sterilní a místo ní se častěji objevuje „nahodilá invence“, jejímž produktem jsou právě ony zmiňované pokleslé formy obraznosti. Imaginace naopak: „znamená vidět svět v jeho celistvosti, neboť mocí a posláním obrazů je ukazovat vše, co se nadále vzpírá pojmu.“ (ibid., str. 18).

Na této poslední citaci je více než zřetelné, jak moc je v myšlení Mircei Eliadeho symbol spojen s obrazem. Symbol má právě a především tu schopnost, že vystihuje to, co vlastně leží před, nebo za jazykem. Studium symbolů není ani spojeno s čistou jednostrannou, jednooborovou erudicí, je to naopak studium založené „na spolupráci“. Je to studium týkající se znalosti samotného člověka.

Na mezioborovou spolupráci je zde kladen důraz. Vyzdvížena je především religionistika, která má podle Eliadeho, ze své podstaty, největší předpoklady k takovému studiu. Především pokud budou do religionistické perspektivy zahrnuty objevy z ostatních vědních disciplín, zejména z etnologie, sociologie a hlubinné psychologie. Religionistika by se pak mohla stát, slovy Eliadeho: „jakousi metapsychoanalýzou.“ (ibid., str. 33). Je zde vyslovena hypotéza, že takto pojatá, nová věda o symbolu, pojmenovaná rovněž maieutika, opřená o rozumové studium náboženství, může člověku pomoci (znovu) pochopit svou vlastní antropokosmickou symboliku. Takový pohled odhalí vnitřní logiku symbolu a strukturu jejich logické provázanosti. Tento přístup Eliade nakonec uplatňoval i v studiích mýtů, které tvoří rovněž nedílnou součást jeho obsáhlé práce, konkrétně např. ve svém bádání o mýtu věčného návratu (Eliade, 1993).

Myšlenky Mircei Eliadeho vztahující se k symbolům, mýtům a obrazům, jsou neoddělitelně svázány s jeho komplexně restitativně progresivním pohledem na studium náboženství a mystiky. Eliade rozhodně odmítá veškeré pokusy, učiněné reduktivně pozitivistickým myšlením zmocnit se těchto témat. Eliade spatřoval v myšlení moderního člověka stále živé, nebo někdy „zkamenělé“ symboly a obrazy. V jeho představě je velice důležitým úkolem pro člověka, aby si těchto fenoménů začal opětovně všimnout, uvědomil si je a pomocí nich překonal duchovní krizi, do níž jej vrhlo striktně pozitivisticko materialistické myšlení. To radikálně odvrhlo vše, co se nevešlo do jeho příliš úzkých mantinelů. K takovému opětovnému uvědomění si významu symbolických obrazů, opětovnému uvědomění si role lidské bytosti v kosmu, by podle Eliadeho měla člověku dopomoci nově pojatá, restituovaná religionistika.

3.4.2 René Alleau – symbol jako prostředek lidské transcendence

Jako poslední osobnost studující symbol je zde zařazen, u nás zatím nepříliš známý, francouzský filozof a historik věd René Alleau. V knize *Porozumění symbolu* (Borecký V., Praha, Triton, 2003) však tohoto myslitele do našeho kulturního, myšlenkového prostředí uvedl profesor Borecký. Alleau studoval u Gastona Bachelarda. Věnoval se především studiu tradičních věd, historii alchymie, symbolice a struktuře a dějinám náboženství a mytologií.

Symbolům věnoval dvě studie. Menší studie *O povaze symbolů – Úvod do obecné symboliky* (Malvern, Praha, 2006) je útlým, ale obsahově koncentrovaným

rozvržením tematiky. Druhá a stěžejní studie *Věda symbolů* naneštěstí česky doposud nevyšla, uveřejněny byly pouze dílčí ukázky a to časopisecky v revue Analogon (Analogon č. 20–21, 1997).

Myšlenky tohoto nesporně zajímavého autora zde chci velice stručně uvést z důvodu jeho klasifikace znaku a to na symbol a syntéma.

Alleau svou studii začíná etymologickým rozbořem slova symbol. Uvádí různé starší francouzské autory, kteří se rozbořem slova symbol zabývali a na jejich výsledcích ilustruje obecně rozšířené chápání významu tohoto slova (viz. úvod oddílu o symbolu). Toto slovo, slovo symbol, vyjadřuje významy rozličných znaků a zvláště těch, které vystihují různé vztahy: „tabulky, hesla, znamení, pečete atd.; většinou šlo o sociální pouta.“ (Alleau R., 2004, str. 13).

Alleau však tvrdí, že dříve, tedy v době starověku, se užívalo dvou různých výrazů vyvozených ze dvou různých slov, se dvěma různými významy. Prvním z nich byl tedy symbol a druhým bylo slovo syntéma. Symbol je odvozen od základu ballein, dynamického výrazu, hlavně ve významu vrhat, házet, ale také jít, či směřovat k něčemu.

Druhé slovo syntéma, je odvozeno od slovního kmene desmo, starořecky svázat, spoutat, které jako jediné vyjadřuje „spojit dohromady“. Tedy v případě, že se použije ve slovesné formě syn-desmeo. Výraz syntéma proto náleží jediné a absolutně do sféry sociálních vazeb, v podobě zmiňovaných nejrozličnějších znamení, hesel, válečných pokřiků atd.: „obecně všech znamení vzájemných pout, ať už rozumových či sociálních.“ (Alleau R., str. 16, 2004).

Naproti tomu symbol v Alleauově pojetí náleží zcela do oblasti posvátného, spojeného vždy s rituálním chováním. Symbolická interpretace lidské existence se proto: „musí vždy týkat i liturgické či rituální dynamiky.“ (Alleau R., 1997, str III. kuléru). Symbol je bod, který se poněkud poeticky vyjádřeno, nachází na rozhraní mezi dnem a nocí, mezi lidským a posvátným a božským. U symbolů jsou důležité vzájemné vztahy, které vytváří a subjektivní prožitek s nimi spojený, než jejich intelektuální, racionální vysvětlení. Mají lidského ducha dovést k poznání a reintegraci jeho bytí, obdobně jako tomu je v myšlenkovém systému jungiánské psychologie.

Syntéma je, na rozdíl od symbolu, znak logicky popsateľný, přístupný rozumové analýze, symbol se takovém vysvětlení „brání“. Pokud chceme symbol interpretovat, pak taková interpretace: „musí být založena na srovnávání stejnorodé symboliky.“,

kdežto syntéma je naopak interpretovatelné na základě různorodosti syntémat. Symboly odpovídají syntetickému přístupu, syntématy naopak analýze.

Alleauovu koncepci jsem zařadil pro její ojedinělost a nepochybnou originalitu, inspirativnost a v neposlední řadě i pro její určitou „neokoukanost“. Důvodem byla jistě i určitá míra spřízněnosti s koncepcí Mircei Eliadeho, nebo dokonce, v jistých intencích, s díly C. G. Junga či Martina Heideggera.

Přes tyto podobnosti a spojitosti s myšlenkami těchto obecně přijímaných autorů, dílo tohoto zajímavého myslitele zůstává pro svůj, dejme tomu, „spirituální“ přesah podnes na okraji akademických kruhů.

4. Shrnutí a pokus o dílčí definici symbolu

V předešlých kapitolách nebylo možné a ani to nebylo cílem, podat vyčerpávající přehled o symbolu, symbolickém myšlení, nebo se pokusit o vyčerpávající výpis teorií o této problematice. Snahou bylo ukázat na několika výrazných myslitelích dvacátého století, u nichž se fenomén symbolu stal podstatnou součástí jejich myšlení, jak moc je otázka symbolu komplikovaná a dalo by se říci, že je nejen komplikovaná, ale ze své podstaty vlastně temná, těžko přístupná, téměř by se chtělo říci hermeticky uzavřená.

O to víc jsou cenné výdobytky těch několika filosofů, sociologů, antropologů, nebo religionistů a psychologů, které jsou použity v rámci této práce. Není totiž skutečně nic lehkého vnořit se do labyrintu znaků, obrazů a symbolů a pokusit se je nějakým způsobem pochopit, klasifikovat a následně s nimi pracovat, rozvíjet pomocí nich bohatost myšlenkového světa.

Výběr autorů nebyl náhodný a to hned z několika důvodů. Jen takováto pestrá paleta oborů a úhlů pohledů umožnila a následně pomůže manifestovat důležité a pro symbol charakteristické „vlastnosti“.

Na uplynulých řádcích bylo možno sledovat, že i v rámci jedné disciplíny, která se v průběhu času rozvinula do vícera podob, do určitého množství subdisciplín, není možno sledovat jednotnou linii chápání, výkladu a aplikace jednoho fenoménu, zde tedy konkrétně symbolu. Zde předložené koncepty svádí k domněnce, že co autor, to teorie. Symbol se zkrátka vzpouzí a zabraňuje vytvoření své vlastní metateorie.

Zároveň však to, že se symbol objevuje v tolika různých oborech jako by potvrdovalo fakt, který víceméně v různých podobách vyslovila většina autorů. A to je ten, že symbol, respektive aktivní symbolizace je ojedinělou a specifickou schopností vlastní lidskému rodu, významně podílejí se na utváření lidské kultury, která: „rod *Homo* odlišuje od ostatních subhumánních bytostí.“ (Soukup V., 2000, str. 195). Kultura tak člověka vyjímá, spolu s dalšími specifickými z čistě přírodního, živočišného způsobu existence a Ernst Cassirer proto člověka označuje jako *homo symbolicum*.

Dnes sice mnohá zoologická pozorování přinášejí nejrůznější četná svědectví o schopnosti symbolizace u našich nejbližších příbuzných, u primátů, např. práce Rogera Foutse (Nejbližší příbuzní: co jsem se od šimpanzů dozvěděl o nás, Praha: Mladá fronta, 2000). Ovšem ani tito nám, tolik blízcí a podobní tvorové doposud nikdy a nikde nevytvořili nic, co by připomínalo rozvinutou lidskou kulturu.

Tímto se dostávám k další a možná nejdůležitější charakteristice symbolu. Jedná se o neoddiskutovatelnou skutečnost, že je to právě symbol, co tvoří jeden ze základních stavebních kamenů lidské kultury a tudíž, jeden ze základních stavebních prvků lidského světa, reality a prožívání. Pomocí symbolů se člověk učí rozumět sám sobě jako individualitě, učí se rozumět společnosti, která ho obklopuje, jejím ideám, zvykům atd. Symboly lidské bytosti napomáhají rozumět realitě, zkrátka: „Porozumět symbolům kultury znamená vřadit se do světa.“ (Mucha I., 2000, str. 125).

Někteří autoři funkci symbolu posouvají ještě o něco dál a přisuzují mu základní vlastnost, ve které se odráží jejich životní přesvědčení vyjádřené v jejich víře v transcendentální povahu lidského bytí. Ať už je to víra v křesťanského Boha jako v případě filosofie hermeneutiky Paula Ricoeura, nebo v jakési obecně kosmické transcendenci Mircei Eliadeho a transcendenci mystického charakteru v dílech René Alleaua.

Pro tyto autory má symbol silnější funkci, když má schopnost člověku přiblížit primárně nezjevné skutečnosti lidského bytí v rámci vyššího kosmického řádu. Vzhledem k této člověka přesahující vlastnosti je v tomto pojetí symbol mimo již zmíněné charakteristiky navíc nositelem silného morálního, etického náboje (zde P. Ricoeur). Tuto charakteristiku symbolu neupírají ani autoři, kteří do svého myšlení a priori nevkládají náboženské přesvědčení (Whitehead, Mucha).

Na úplný závěr části, která je v rámci této práce věnována symbolu, nezbyvá, než učinit jakousi „vlastní“, dílčí definici symbolu. Lépe řečeno vytyčit výchozí bod, který bude obsahovat pojem symbolu a umožní nám aplikovat tento fenomén na problematiku architektury, která je druhou polovinou tématu této diplomové práce.

Vzhledem ke skutečnosti, že zbytek této práce bude hovořit již pouze o architektuře jakožto o symbolu, nebo jako prostředku a výsledku symbolizace, pokusím se zde o charakteristiku symbolu, která bude tuto následující skutečnost co nejlépe reflektovat.

Pokud se zde budu pokoušet architekturu podat jako jeden ze zcela zásadních a bazálních prostředků, pomocí něhož lidé budují svou kulturu a s ní i celý svůj svět, nelze očekávat, že zde bude brát zřetel na jakékoliv stanovisko, které symbol redukuje na zjednodušený znak zástupně stojící v modu „něco místo něčeho“. Takový regresivní přístup se sice v architektuře objevuje také, ale domnívám se pouze v podobě ozdob, metaforických znázornění a jedná se o případ, kdy je takový znak-metafora použit v rámci celé, komplexní stavby, která nakonec, jako celek, může do

prostoru vstoupit jako symbol. Nebo je taková stavba účastna na širším souboru urbanistickém prostoru, který se díky tomu stává prostorem symbolickým, jak o tom např. hovoří autoři knihy *Architektura a město* (Halík, Kratochvíl, Nový 1998).

Ovšem zpět k pokusu o vymezení pojmu symbol, ke kterému nám ovšem předcházející odstavec bude nápomocen. Na případu, řekněme výtvarného doplňku, který budovu o něco doplňuje, můžeme sledovat, že symbol může a bývá vytvářen, artikulován také pomocí znaků. Je tedy svým způsobem hierarchický, je sám znakem, ale znakem vyšší úrovně, neboť jak říká Ricoeur: „symbol je znak..., ale ne každý znak je symbol.“ (Ricoeur P., 1990, str. 10).

Pokud budeme dále naslouchat Ricoeurovi, ale i dalším, např. Gadamerově filosofii, ale i sociologii I. Muchy, nezbude než přitakat jejich názoru, že povaha symbolu leží v rovině jeho interpretace, což v případě budovy, nebo jejich komplexů, platí dvojnásob. Symbol nelze v žádném případě pochopit, pokud jej nepodrobíme interpretaci.

Interpretovaný symbol, jakožto základní prvek lidské kultury nás k něčemu odkazuje. Směřuje nás, pokud jej budeme chápat v jeho restitutivní úplnosti, k celku reality lidského bytí. K naší účasti na této realitě, ve které jsou nám sdělovány společensky sdílené pravdy, které jsou do symbolů „uloženy“ v průběhu času trvání dané společnosti, která na základě své zkušenosti vytvořila jistou základnu, kulturní tradici. Tato tradice byla ovšem v důsledku revoluce osvícenského myšlení narušena a podle mnohých autorů (např. D. Veselý, M. Eliade, P. Goméz) až na samý pokraj rozpadu světa reprezentovaného právě jejími symboly. To je onen stav permanentní krize, do kterého nás uvrhla ztráta schopnosti vidět symboly a interpretovat je, jak o této problematice hovoří např. I. Mucha. S takovou kritikou se však můžeme, kupodivu, setkat v mnoha myšlenkových táborech. Ať už se jedná o fenomenologicky, existenciálně, nebo marxisticky orientované autory (Heidegger, Ricoeur, Kosík, Frampton).

Pokusím se tedy nyní uvedené body shrnout v definici symbolu, se kterou budu nadále pracovat. Jedná se ovšem o pohyblivou základní kostru, umožňující v rámci možnosti prostoru této práce a jejích poznatků nazírat oblast architektury.

Symbol budeme v této práci nadále chápat jako zviditelněné, fyzicky ztvárněné reprezentace idejí a hodnot, norem a zvyků. To co takové symboly vyjadřují, k čemu odkazují, není na první pohled zcela zřejmé, ale existuje možnost je prostřednictvím aktivního přístupu interpretace pochopit. K jejich plnému poznání je tedy

bezpodmínečně nutná interpretace. Jejich původ je často nevědomý, mytologický, jsou obsaženy jak v nevědomí každého člena dané společnosti, tak v jejím kolektivním nevědomí. Jako takové jsou materiálem pro lidskou symbolizaci, která je tedy dvojího charakteru, vědomého i nevědomého, ale člověk v tomto procesu vždy vystupuje jako aktivní součást celého procesu. Není pouhým pasivním prvkem.

Člověk skrze symboly světa nejen „rozumí“, ale zároveň ho činí srozumitelným pomocí tvorby nových výkladů symbolů a tvorbou nových symbolů pro nové skutečnosti vyvíjející se reality života. Symboly jsou základními stavebními kameny dané kultury a jako takové i světa, nebo přesněji obrazu světa, který si ta která kultura vytváří. Člověk jimi reprezentuje, artikuluje svůj svět. A sám sebe do něho integruje.

5. Architektura

Závěr prvního oddílu, který byl věnován pokusu o pochopení a definování symbolu by mohl současně sloužit jako svým způsobem úvod do problematiky symbolu ve vztahu k architektuře.

Ovšem na konci minulé kapitoly bylo pouze naznačeno, jakým směrem by se měly řádky následujících kapitol ubírat. Je nutné tyto náznaky rozvinout a dodatečně upřesnit.

Druhá část diplomové práce se bude výhradně věnovat architektuře, kterou se pokusím nahlédnout jako naprosto zásadní fenomén lidské schopnosti symbolizovat, dávat světu, který člověk obývá smysl a obsah pomocí symbolů. Tyto symboly - budovy, jejich rozvržení, konstrukce, materiály, usazení v krajině, jejich formální podoba, to vše jsou aspekty, pomocí kterých člověk a jím vytvořené dějiny (zde samozřejmě dějiny architektury), ozřejmují, jakým způsobem obýval tento svět. Ukazuje, co bylo nejpodstatnějším základem, jádrem vztahování se k tomuto bytí, k ostatním lidem. Co bylo symbolickou náplní, jeho ideály, nebo přinejmenším představy o nich. Architektura je v tomto ohledu mocným nástrojem v dobrém i ve zlém. Protože jako každý instrument je pouze možností. Možností, kterou naplní až konání člověka a společnosti.

John Onians v eseji *Sloup: materiál, magie a duch architektury* mimo jiné tvrdí toto: „Charakteristickým rysem architektury je její mimořádná schopnost působit na lidskou psychiku. Její stabilita, schopnost něco sloučit, nebo naopak oddělit, v sobě nesou přímé emotivní asociace.“ (Onians J., 2005, str. 59, in: Vlček T. (ed.)).

V uvedené citaci jsou obsaženy důležité charakteristiky, jakými architektura, ve své symbolické povaze, vstupuje do vztahu s člověkem. Působí mimořádně silně na psychické ustrojení lidské bytosti a to ve všech jejích aspektech. Působí emočně, esteticky, ale i na rozum svou matematickou stránkou, jako technická hádanka. Je neskutečně stabilní a trvalá, často přetrvává věky a je tímto způsobem dlouhodobě vyjádřenou pamětí: „Architektura je oblastí, kde je kontinuita kultury přímo viditelná.“ (Veselý D., 2008, str.140).

Pokud první citát říká, že architektura má schopnost „něco“ spojovat, nebo rozdělovat, můžeme použité „něco“ zaměnit za téměř cokoliv, ale domnívám se, že nejpregnantněji zde po dosazení volají významy jako kultura, nebo společnost,

člověk a jeho svět. Architektura se zde objevuje jako princip. Jako prostředek, kterým člověk sám sebe symbolicky uvádí ve svět, upevňuje a ozřejmuje svoje bytí.

To co architektura dokáže vyjádřit, co dokáže doslova postavit a co je podle mého názoru jejím nejdůležitějším „posláním“, hned vedle prostě samozřejmě utilitárních funkcí ochrany před nepohodou, je kultura a to kultura v jejím nejúplnějším možném vyjádření: „Kultura je společný způsob života, tedy cítění, myšlení, chtění a konání, jehož důsledkem je společný životní styl; nebyl by možný bez společného, často jen polovědomého uznávání a vyznávání týchž životních náležitostí, zásad a hodnot, které představují ucelený soubor zakládajících principů kultury, o něž lidé opírají i svoje vnitřní životy jednotlivé i svoje vzájemné vztahy a svoje společné instituce.“ (Černý, V. in: Ševčík O., 2002, str. 18).

To vše architektura dokáže vyjádřit, k tomu všemu dokáže směřovat, odkazovat, slučovat. Stejně jako symbol, který je, jak již bylo vícekrát zmíněno, jedním ze základních stavebních kamenů kultury, je snad jejím svorníkem, klenákem. Architektura je stavěna, i když dnes již méně, z kamenů, a sama tvoří obrazný, či symbolický chceme li, stavební materiál vyjádření lidského bytí.

Tyto a některé další ideje, vztahující se k sepětí architektury a symbolu se budu pokoušet rozvinout a ukázat v následujících kapitolách. Nejprve se pokusím ozřejmit pojem *místa*, na němž teprve může být založena a postavena *architektura*, která bude s ohledem na její podstatu ve velmi stručném pojetí tématem další kapitoly. Budu brát zřetel k jejímu základu v antickém světě a reflexi v myslích architektů.

Následovat bude pokus o vymezení vztahu architektury a symbolu, tento vztah se následně pokusím doložit ve dvou kapitolách. Jedna bude věnována gotické katedrále, druhá projektu moderny s důrazem na její funkcionalistickou podobu. Oddíl věnovaný architektuře bude završen v kapitole stručně se dotýkající postmoderny jakožto zatím posledním hnutím na architektonické scéně a především pak se zde vynasnažím přednést kritiku modernistických snah o zavedení nového symbolického řádu společnosti, který ovšem, jak je dnes obecně uznáváno, hořce ztroskotal.

5.1 Místo

Ještě než se v této práci začne hovořit o samotném *místě*, *prostoru* či *architektuře* je třeba více než stručného exkurzu do dějin lidského rodu. Člověk moderního typu se „pravděpodobně zformoval v subsaharské části Afriky před 200 až 140 tisíci lety.“ (Soukup V., 2004, str. 233). Podle obecně platných paleoantropologických teorií odtud vyrazil o něco později, snad před 100 až 80 tisíci lety na svou dlouhou, doposud neukončenou, pouť.

Člověk nového, moderního typu svou pouť krajinami světa úspěšně „završil“ přibližně o dalších cca 70 tisíc let, kdy ze scény vytlačil neandrtálce. Právě těchto 70 tisíc let na cestě znamenalo poznávání světa, který byl tehdy tvořen volnou krajinou. Člověk krácel stepí, obklopovaly ho hory, lesy, vodní toky. Ještě neexistovala sídla, nestál jediný dům, architektura musela ještě dlouho počkat na svůj zrod.

Během této cesty člověk poznával a shromažďoval ve své paměti zkušenosti ze setkání se zvěří, s jinými lidmi ať už uvnitř své skupiny nebo mimo ní, které se později staly, spolu s ostatními podněty (dnes se především hovoří o stavech transu, např. David Lewis-Williams v knize *Mysl v jeskyni*, Praha, 2004), námětem prvních pokusů o umění. Tyto první důkazy symbolického myšlení, vkládané do uměleckých předmětů, pocházejí z pozdně paleolitického období někdy před cca 30 tisíci lety, kdy moderní člověk již obýval většinu Starého světa. A ať již to bylo v jakékoli jeho části, všude kde pobýval: „vytvářel obrazy svého světa.“ (Leakey R., 1996, str. 104). Nejprve to byli korálky a primitivní figurky lidí a zvířat ze slonoviny a jiných kostí. Jenže evoluce člověka a jeho schopnosti symbolické kultury šly kupředu a přes figurky z hlíny a první otisky lidských rukou na stěnách jeskyní v období gravettienu (30 – 22 tisíc př.n.l.) dospěl člověk až k víceméně komplexnímu výtvarnému vyjádření v podobě jeskynních maleb a „impozantních basreliéfů, často na obytných lokalitách.“ (Leakey R., str. 108, 1996). Námětem těchto výtvarných děl byla opět zvířata, ale rovněž lidské postavy a postavy propojující v sobě podobu obojího.

Není jistě náhodné, že lidské putování „skončilo“ v jeskyni zdobené malbami a basreliéfy. Jeskyně byla první částí přírodního světa, z níž člověk vytvořil místo a z míst později propojený prostor. Jeskyně byla příležitostí k delšímu pobytu po dlouhém putování světem přírodní krajiny, byla příležitostí k usídlení se. Při této cestě se člověk uchýloval do improvizovaných přístřešků přírodního charakteru, maximálně pak vytvářel velice prosté úkryty pravděpodobně velice jednoduchých

konstrukcí. Můžeme se však pouze domnívat a to na základě pozorování některých současných etnik, například Austrálců (Syrový B., 1974). V této době ještě nevznikají z konstrukčního hlediska žádné stavby.

Pro nás je v tento moment ovšem důležité, že už tato pravěká jeskynní obydlí, respektive jejich některé části a to někdy značně nepřístupné, si člověk uzpůsoboval, alespoň jednoduchou výtvarnou úpravou, že do nich vkládal obrazy, symbolická pojitka se svým okolním světem, se svými praktickými zkušenostmi reality a zároveň své první náboženské představy a ideje. Tyto první výtvarné projevy pravěkých lidí jsou zároveň důkazem, že tyto techniky předcházejí stavebnímu umění, které vyžaduje nejen rozvinutí technických dovedností, ale zároveň absorbovat a zpětně rozvíjet, projektovat prostorové představy, vyžadující rozvinutou prostorovou představivost.

V jeskyních ovšem můžeme spatřit první doklady lidské potřeby upravovat a vytvářet místa jako vydělené části z divokého světa okolí. Místo, které se později rozvine v prostor je bodem vznikajícího řádu a stability oproti přírodnímu chaosu divokosti a neuspořádanosti. Pro člověka je přirozené si vytvářet ochranu před nepřízní okolí a podnebí a toto své útočiště viditelně vymezovat. Na takové založené místo pak schraňuje i předměty a vlastně i ideje právě v podobě symbolických forem. Místo se stává koncentrátem, středem všech věcí, idejí a symbolů, zde člověkem ukládaných a „uzavíraných“ před nebezpečím venkovního chaosu: „Základním vlastností člověkem vytvořených míst je proto koncentrace a uzavřenost.“ (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 10).

Tato uzavřenost místa, tak, jak ji uvádí citát Norberga-Schulze, nemusí platit jen v doslovném smyslu a neprojevuje se tedy jen ve smyslu obydlí. Ve starých kulturách, kde bytí na světě splývá s bytím kosmického řádu (Eliade, 1998), se taková uzavřenost neomezuje pouze, dejme tomu na zmiňovanou jeskyni, nebo, později s proměnou lovce v zemědělce, se stavbou zastřešené chatrče. Takovou „uzavřeností“ se chápe především vymezení, které právě tak dobře jako fyzicky, může být provedeno právě symbolem, který sám o sobě nemá prostorové kvality. Může se jednat o vztyčený kůl, nebo třeba jen významný přírodní útvar, do něhož lidé koncentrovali své vědomosti a ideje o světě, či kosmu (často právě splývající v jedno). Ať již je to totem, strom, skála, svatyně, konstrukčně náročná katedrála nebo jen otvor ve vrcholu jurty, jedná se vždy o místo, kde pobývá člověk, je *středem* jeho světa, zmenšeného kosmu, je místem par excellence.

Takto založené místo, rozšířené a povznesené lidskou symbolizací jeho existence mívá zpravidla vlastnost vertikality, jelikož je spojnicí mezi bytím pod hvězdami a právě hvězdným, božským kosmem. A protože se zde stále ještě hovoří o místě a nikoliv o prostoru a architektuře, dovolím si zde použít další citaci z Norberga-Schulze, která názorně ukazuje, jak přírodní útvar, v tomto případě hora může být právě takovým místem, jak jsem se je snažil představit: „Tak například hora náleží zemi, ale zvedá se k nebi. Je „vysoká“, blízká nebi, je místem setkání obou základních elementů. Proto byly hory považovány za „centra“ jimiž prochází axis mundi, body přechodu z jedné kosmické zóny do druhé“. Jinými slovy, hory jsou místa uvnitř všeobsáhlé krajiny, v nichž se vyjevuje struktura bytí a jako takové „shromažďují“ různé vlastnosti.“ (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 25). Pro Norberga-Schulze je vůbec pojem *místa* velice důležitý. Pojem *místa* a jeho definování je výchozím bodem k rozvinutí jeho fenomenologické interpretace architektury v jeho slavné knize *Genius loci* (Odeon, Praha, 1994). V jeho podání *místo* není pouhou „abstraktní polohou“. Naopak o něm mluví jako o totalitě, která je tvořena: „věcmi, jež mají hmotnou substanci“. Ty pak vytvářejí, jak Norberg-Schulz pokračuje konkrétní charakter, atmosféru toho určitého *místa*.

Norberg-Schulz svoje pojetí vztahu věci a místa prezentuje na příkladu rozboru básně Georga Trakla, kterou před ním již analyzoval Martin Heidegger, zásadní inspirace tohoto norského teoretika architektury. Norberg-Schulz Heideggerovu analýzu neopakuje, pro jeho účely mu bohatě stačí, že z básně zdůrazní dva předměty a ty posléze předvede ve světle své teorie. Těmito předměty jsou *zvon* a *stůl*. *Zvon*, který v básni zní ztichlou zimní vsí, v interpretaci Norberga-Schulze překračuje své apriorní vymezení pouhého funkčního předmětu a stává se, nebo lépe řečeno odhaluje svou povahu *symbolu*, „který nám připomíná společné hodnoty“, (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 8) a tím je jedním z vícera předmětů-symbolů, které svou přítomností zakládá *místo*.

Druhým předmětem, který zde vystupuje v roli *symbolu* ustavující místo, je stůl, ukrytý v domě, kam v básni míří poutník. Zde již je *místo* architekturou, totiž domem, který krom své architektonické artikulace prostoru je symbolizován navíc právě stolem, který zde tvoří *střed*, v podobě jakou jsem již zmiňoval výš. *Stůl* je zde pokračovatelem *středu*, neboli způsobem jeho vyjádření, který má svůj původ v mytologii. Je pokračováním *středu*, který člověk vyznával od nepaměti a Mircea Eliade ho například popisuje v rámci šamanských rituálů, kdy je tento střed

znázorněn stromem: „Rituální bříza uprostřed stanu je obrazem kosmického stromu ve *středu světa*.“ (Eliade M., 1998, str. 58).

Stůl je tedy jen transformací všech možných podob *středu*, které si člověk nese napříč svou historií od mytologické nepaměti ve svém nevědomí a pomocí nichž zakládá místa své existence. Norberg-Schulz zde, v důrazu na tuto schopnost předmětů-věcí navazuje na Heideggerovy myšlenky, který na věci kladl obdobný důraz ve své fenomenologické filosofii. Můžeme zde citovat dvě místa z Heideggerova díla, kde konkrétně mluví o věcech k jejich vztahu k místu: „...věci nejen „patří k místu“, ale samy jsou místy.“ (Heidegger M., in: Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 176).

Nebo můžeme číst ještě na jiném místě, v jiné knize: „Obklopování se věcmi je základním rysem lidského bytí.“ (Heidegger M., 2009, in: Zumthor P., str. 34). Na těchto dvou citátech je jasně ukázáno, jak moc je pojem věc a jeho význam důležitý pro fenomenologickou interpretaci základního prvku stavby lidského prostředí, lidského světa, tedy pojmu *místa*.

Tvorba *místa* se jeví jako první krok člověka k domestikaci světa, k jeho osídlení, obydlení a tím pádem k jeho naplnění významy a symboly, nebo významy prostřednictvím symbolů. Člověk, který započal vytvářet, budovat *místa*, započal tak vlastně strukturovat své prostředí a učinil tak počáteční, avšak zásadním způsobem rozhodující, kroky ke vzniku architektury. Takové *místo*, pokud se „zmnoží“, čímž není myšleno „zduplikuje“, vytvoří prostor, čemuž bych se rád věnoval na dalších řádcích. Předtím bych ještě znovu podtrhl předešlá tvrzení zdůrazněním *místa* jakožto prvotně formujícího prvku lidského bytí. Pokud člověk vytvoří *místo*, do kterého vkládá symbolickou formou důležitost existence své a svého společenství, pak toto místo může jakožto: „prvek sehrát roli integrující síly, která může dát prostoru nejenom jeho strukturu, ale i význam. Jako dobrý příklad lze uvést sílu minojského sloupu reprezentovat posvátné místo jako celek nebo roli obelisku, který sjednocuje a koncentruje poměrně velký a otevřený prostor svou přítomností.“ (Veselý D., 2005, str. 49, in: Vlček T. (ed.)).

Pokud jsem se zde prozatím pokoušel vystihnout podstatu místa, jakožto základní projev lidské symbolizace existence, bylo by nyní nasnadě rozvinout místo v prostor.

5.2 Prostor

Prostor vzniká vlastně rozvinutím, zmnožením a růstem místa. Můžeme říci, že se jedná o rozšíření místa v souvislosti s tím, jak se rozvíjí lidská kultura, s tím jak rostou materiální a kulturní potřeby společnosti. Zároveň s tím se zvyšuje nutnost pomocí symbolů artikulovat vztah se světem a tím strukturovat obývaný prostor a dávat mu symbolické významy. Člověk zakládá, buduje vícero míst, které na základě prohlubujících se znalostí a zkušeností koncipuje, rozmisťuje v určité vybrané lokalitě a propojuje je ve smysluplný a v rámci dané kultury a její reprezentace světa, v pochopitelný celek.

Prostor už je mnohem komplexnější a komplikovanější strukturou, která se stává pozadím lidských zkušeností, na kterém je artikulován kulturní obraz jeho společnosti a prožívána každodenní realita. Jde o síť míst hustě protkanou vědomím o světě, kde vedle sebe komplementárně koexistuje vědomí s nevědomím jako rovnocenné složky lidského bytí, které je artikulováno právě v podobě symbolů, tak jak jsem je snažil podat a charakterizovat v prvním oddíle na příkladech filosofie Ricouera, Cassirera, či psychologie Junga, jejichž různé polohy nazírání symbolů se podle mého názoru setkávají v prostoru a, jak se pokusím později doložit, kde se materializují v architektuře. Prostor, jako rozvinutá struktura, už tedy umožňuje rozvinutý způsob interpretace, protože: „Ve způsobu jakým člověk pochopil přírodu, poznáváme i původ konceptu prostoru, pojímaného jako soustava míst.“ (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 28). Není domnívám se, nijak proti Norberg-Schulzově tvrzení, pokud v této citaci zaměníme slovo *příroda* za slovo *svět*.

Je třeba si uvědomit, že *prostor* zde sice chápeme jako koncept rozmístění *míst*, ale vztah těchto pojmů (*prostor-místo*) je si natolik blízký, že je někdy jen těžko mezi nimi hledat rozdíl, někdy se tyto významy mezi sebou stírají. Neboť na úplném začátku zmiňovaná jeskyně je zároveň *místem* jak jsem ho charakterizoval výše, ale je zároveň *prostorem*, v tomto případě *prostorem* přírodně vzniklým a člověkem proměněným v *místo* pomocí vnesení významů. To je provedeno prostřednictvím symbolů, v pravěkých jeskyních pomocí výtvarné výzdoby a přítomností předmětů a to ať již praktického, nebo kultického určení. Zároveň však takové prostory, ať upravené přírodní, nebo uměle vytvořené, přeměněné v místo se zpětně proměňují v prostor a to tehdy pokud jsou tato místa nějakým smysluplným způsobem uspořádány. Zároveň je tedy tento prostor nadále i místem.

Pokud tedy, v tomto konkrétním případě, chápeme prostor jako zmnožená a uspořádaná místa, znamená to, že tento prostor si zachovává vlastnosti místa. Mezi takové vlastnosti patří, mezi jinými, schopnost shromažďovat (významy, předměty), koncentrovat, nebo se vyznačovat uzavřeností oproti okolí, což je vlastnost především lidmi utvořených míst (Norberg-Schulz, 1994). Jsou sem však přidány některé hodnoty a vlastnosti navíc. Pokud např. je jen jedno místo někde v krajině (čistě hypoteticky), můžeme jej začlenit mezi orientační body v krajině. Prostor, jak je zde pojímán, je však uzavřeným, ohraničeným okrskem, v podstatě zmenšenou krajinou, dejme tomu dalším lidským mikrokosmem, který umožňuje svou podstatou pohyb a orientaci v něm: „Místo je momentálním uskupením pozic a je mu blízká stabilita. Jakmile je do tohoto uspořádání pozic vmístěn pohyb, stává se prostorem.“ (Koryčánek R., 2003, str. 26). Zde ovšem můžeme citovat dál, neboť R. Koryčánek, ve své knize o Brně, pojetí prostoru doplňuje použitím fyzikálních veličin: „Prostor je specifický tím, že zde synchronně působí vektory směru, veličiny rychlosti a časová proměna.“ (ibid., str. 26).

Tímto jsme se dostali k poslední fázi, k poslednímu a bazálnímu fenoménu prostoru, kterým je jeho fyzikální podstata a její vztah k psychologické výbavě lidské bytosti. Tento vztah skutečného fyzického prostoru a jeho mentálního obrazu v nitru lidské mysli má nemenší podíl na symbolické povaze zakoušení a vytváření světa, jeho chápání a orientace v něm, jakožto strukturovanému souboru prostorů.

Velice zajímavým způsobem o tom hovoří Dalibor Veselý v jedné z částí jeho knihy *Architektura ve věku rozdělené reprezentace* (Academia, Praha, 2008) Veselý upozorňuje, mimo jiné na to, jak moc důležité pro vnímání a chápání žité reality je to, jakým způsobem má člověk vtělenou zkušenost prostoru, potažmo prostorů, v nichž se pohybuje. Prostřednictvím zakoušení prostoru založeného na spojitosti, kontinuitě prostorových a situačních kvalit, se vytváří mentální otisk, něco na způsob vnitřního modelu v lidském nevědomí. Tento pohyb v prostoru, formování prostoru, tedy jeho otiskování do paměti, je zakládající lidská zkušenost rozvíjená již od nejútlejšího dětství prostřednictvím smyslových vjemů. Tyto smyslové vjemy, tedy jednotlivé zrakové, sluchové a hmatové podněty se v mozku skládají v celistvý obraz, ve vnitřní model světa.

Pokud je toto zakoušení, ověřování prostoru nějakým způsobem porušeno, např. z důvodu poškození jednoho ze smyslových orgánů či záměrným přerušením zde uvedených kontinuit nastává u člověka pocit zmatení a dezorientace. Jedná se např.

o problémy sledovatelné u kosmonautů ve stavu beztlíže, nebo případy nevidomých, kterým byl v dospělosti „vrácen“ zrak (Veselý, 2008). U nevidomých je fenomén zažitého prostoru utvářen za absence zrakových vjemů, prostřednictvím ostatních, neporušených, smyslů. Pokud jim je v dospělosti „vrácen“ zrak, trvá poměrně dlouhý čas, než se tito lidé naučí v prostoru orientovat prostřednictvím zraku. Mozek se vlastně musí naučit používat zrak k prostorové orientaci.

Tato zkušenost časové, prostorové a situační kontinuity, kontinuita mezi reálným prostorem a jeho zkušenostním modelem v naší mysli je reciproční povahy a má pro nás tu důležitou vlastnost, že nás spojuje se světem nejen ve smyslu trojrozměrného prostoru, ale rovněž ve smyslu prostoru lidské symbolické kultury: „...spojitosti odkazů k hlubším strukturám lidského světa, že tyto struktury jsou v jistém smyslu vztaženy k zemi jako primární referenci (arché) a že celistvost prostoru se zrcadlí ve vnitřní soudržnosti lidské zkušenosti.“ (Veselý D., 2008, str. 40).

Pro hlubší pohled do této zajímavé problematiky, rozvinuté D. Veselým v několika kapitolách, není v rámci mé práce prostor, považoval jsem však za nezbytné tento fenomén zmínit, alespoň v šíři naprosté stručnosti. Je totiž velice pravděpodobné, že v této zkušenosti kontinuity a celistvosti prostoru, zjednodušeně řečeno zkušenosti kde je nahoře a kde dole, kde nalevo a napravo, je uložen existenční základ lidského chápání světa, základ schopnosti symbolicky vyjadřovat své bytí, pomocí symbolů strukturovat a vytvářet, „stavět“ svůj svět (Norberg-Schulz, 1994).

Nakonec, to, že vnímání a prožívání fyzického prostoru, je jaksi absolutně a ryze lidskou přirozeností, vyjádřil významný pedagog avantgardní školy Bauhaus, ve své době přední avantgardní fotograf, malíř a tvůrce objektů László Moholy-Nagy již v roce 1929 v knize *Von Material zu Architektur* (česky *Od materiálu k architektuře*, Zlín, 2002): „Vnímání prostoru je součástí našich přirozených schopností, podobně jako vnímání barev a tónů...Prostor budou různě disponovaní jedinci – podobně jako je tomu v jiných oblastech smyslového vnímání – vnímat s rozdílnou intenzitou, ale v zásadě je smysl pro prostor – včetně jeho složitých forem – vrozený každému.“ (Moholy-Nagy L., 2002, str. 196).

Jako velice zajímavým dokladem o povaze prostoru, o jeho vlastnosti umožňovat lidem vkládat do něho symbolické významy je analýza indiánské vesnice provedené zásadním strukturalistickým antropologem Lévy-Straussem. Analytický popis je uveden asi v jeho nejslavnější a čtenářsky nejpřístupnější knize *Smutné tropy* (Praha, Odeon, 1966).

A i přesto, že Lévy-Straussova metoda je řazena spíše k přístupům reduktivního charakteru (Borecký) a mnohé postupy jeho analýz jsou inspirovány regresivními metodami Freudovy psychoanalýzy, nezapadá tedy do mnou obhajovaného progresivně restitutivního přístupu k symbolickým funkcím kultury, nelze tuto zajímavou a brilantní osobnost a jeho práci přehlédnout. Zvláště, když nám může poskytnout zajímavý materiál pro pochopení důležitosti úlohy, kterou prostor hraje ve světě lidské kultury. Vzhledem k rozsahu a zaměření této diplomové práce si dovoluji vynechat zde podrobnosti Lévi-Straussovy obsáhlé vědecké práce a „vytáhnout“ z ní pouze tuto krátkou část, která ale, troufnu si tvrdit, je jasným důkazem zajímavosti jeho myšlenkového díla.

Lévi-Strauss podnikl svou cestu za kmeny jihoamerické Brazílie v roce 1935. Během své výpravy navštívil čtvero indiánských etnik, byly to Kaďuvejové, Bororové, Ňambikwárové a Tupíové-Kawahíbové. Tato cesta nebyla důležitá jen pro jeho další teoretické práce, ve kterých rozvinul své charakteristické chápání etnografie a kulturní antropologie vtělené do principů strukturalismu, ale byla důležitá i z pohledu čistě osobní, lidské zkušenosti autora. Jak můžeme pochopit z četby *Smutných tropů*, cesta do Brazílie byla svým způsobem iniciační.

Pro rámec této práce je z knihy nejdůležitější ta část, která je věnována pobytu u Bororů. Konkrétně jde o pobyt ve vesnici Kejary. Během času stráveného v této vesnici se Lévi-Strauss věnoval výzkumu klasických etnografických témat. V rámci sběru a analýz informací se věnoval i studiu rozvržení prostoru vesnice.

Prostorové uspořádání vesnice Kejara, jak uvádí autor, představoval s největší pravděpodobností jakýsi must, prototyp, podle něhož byly dříve stavěny všechny Bororské vesnice a nejen tyto, ale: „s drobnými obměnami jsou, jak se zdá, typické pro všechny kmeny jazykové skupiny gé.“ (Lévi-Strauss C.-L., 1966, str. 153).

Taková vesnice Bororů má, respektive v roce 1935 měla, kruhový půdorys. Uprostřed tohoto kruhu stojí dům veliký přibližně 20 krát 8 metrů: „mnohem větší tedy než ostatní: to je *baitemannageo*, dům mužů.“ (ibid., str. 153). Tento dům slouží jako noclehárna pro ty mladíky, kteří jsou již iniciačně přijati do světa mužů, nicméně jsou stále svobodní. Ostatní muži vesnice zde odpočívají nebo klábosí kdykoli nejsou něčím zaměstnáni. Ženám je sem vstup přísně zakázán. Těm naopak patří menší chatrče rozmístěné kruhově okolo středu domu mužů. Domy žen tak tvoří vnější hranici prostoru vesnice.

Dům mužů, stojící uprostřed vsi, je tedy faktickým i symbolickým průsečíkem dvou hlavních os, které dělí vnitřní prostor vesnice na části, ze kterých můžeme „číst“ informace o sociální a náboženské struktuře bororského společenství. První osa dělí ves přibližně na severní a jižní část a toto rozdělení je důležité hlavně pro „sňatkovou politiku“. Domy po obvodu totiž ženám patří nejen v symbolické rovině společenského uspořádání, ale rovněž i čistě fakticky. Ony jsou jejich majitelkami a tyto chatrče jsou věcí matrilineárně dědičnou. Osa dělí vesnici na poloviny pojmenované Cera a Tugaré. Muž a žena z jedné a téže strany nesmí vstoupit ve sňatek. A je to mladík z matčiny chatrče, který vždy přechází z jedné strany na druhou do domu své nastávající. Dům mužů v tomto případě hraje roli svorníku, neboť stojí na obou půlkách osy.

Druhá osa tedy pochopitelně dělí vesnici na východní a západní část. Ti co bydlí na východě, jsou označováni jako „horní“, ti ze západu pak jako „dolní“. Lévi-Strauss k tomuto rozdělení ovšem doplňuje, že: „Na neštěstí se ještě žádnému pozorovateli nepodařilo pochopit, jakou má přesně úlohu toto druhé rozdělení.“(ibid., str. 155). Kniha vyšla prvně v roce 1955. Jestli se ovšem někomu podařilo objasnit tuto záhadu, se mi nepodařilo zjistit.

Jako ilustrace důležitosti organizace prostoru pro lidskou kulturu v její symbolické dimenzi tento samozřejmě zjednodušený Lévi-Straussův výklad, domnívám se, stačí. Obecně lze shrnout, že Bororské vytyčení půdorysu vesnice obsahuje, za pomoci symbolického vyjádření, širokou škálu sociálních a náboženských pravidel a idejí. Je to obraz světa vyjádřený strukturou prostoru, jak jsem se snažil v této kapitole nastínit a doložit. Jak moc důležité je toto prostorové uspořádání a jeho obsah pro fungování bororské společnosti a její existenci vůbec dokládá nakonec sám Lévi-Strauss. V knize hovoří o řádu salesiánů, kteří v oblasti bororských vesnic konali misijní činnost. Na závěr kapitoly si tedy dovoluji obsáhlejší citaci, která se mi zdá nejvhodnějším shrnutím toho, o čem jsem se snažil na předešlých řádcích: „Kruhové rozmístění chýší okolo domu mužů je z hlediska společenského a náboženského života neobyčejně významné a salesiánští misionáři z oblasti Rio das Garcas rychle přišli na to, že nejjistější prostředek, jak obrátit Borory na křesťanství, je přestěhování; je třeba přimět je, aby opustili svou vesnici a přestěhovali se do jiné, kde jsou domy postaveny v rovnoběžných řadách. Když se domorodci takto přestanou orientovat podle světových stran, zbaveni svého půdorysu, který tvoří podklad jejich vědění, pozbudou rychle i smysl pro tradici, jako kdyby jejich

společenský systém i systém náboženský (uvidíme ještě, že oba jsou nerozlučně spjaty) byly příliš komplikované, než aby se mohli obejít bez onoho ozřejmujícího schématu, kterým je pro ně plán vesnice – schématu, jehož obrysy jsou ustavičně udržovány svěží jejich každodenními počiny.“ (Lévi-Strauss C.-L., 1966, str. 153).

5.3 Architektura – vznik, původ

V předešlých kapitolách byly pojmy místa a prostoru nastíněny jakožto jedny ze základních pojmů stavby lidské společnosti a kultury, pevně spojených se schopností symbolizace. Vztah těchto pojmů a tvorbu symbolů jsem se snažil objasnit na pozadí recipročního vztahu mezi člověkem a tvorbou jeho životního prostředí, prostoru lidské existence. To, že člověk v symbolické formě vkládá do přírodního prostředí své představy, přesvědčení a zkušenosti o světě se projevuje aktivní a viditelnou přeměnou tohoto prostředí, této původní krajiny v místa. Pokud se tato místa rozrostou, jsou zmnožena a s jistým úmyslem logicky rozložena vytvářejí prostor. Taková místa a prostory jsou naplněny významy a vytvářejí smysluplné pozadí života jednotlivce a společnosti jako celku. To člověku umožňuje se orientovat v takto budovaných místech a to nejen ve smyslu fyzického prostoru, ale také ve smyslu situační reality jeho života. Napomáhá mu v jeho integraci a vytváření identity: „Osobní identita člověka předpokládá identitu místa.“ (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 21). Takový existenční vztah je založen na mnoha interakcích mezi člověkem a jeho prostředím.

Při této snaze bylo vycházeno především z fenomenologicky orientovaného myšlení, především z myšlenek Christiana Norberg-Schulze, Dalibora Veselého, nebo např. Mircei Eliadeho. Ovšem jako konkrétní případ analýzy kulturního prostoru, prostoru indiánské vesnice byla použita část z obsáhlejší analytické práce strukturalistického etnografa, legendy oboru Clauda Lévi-Strausse. V tomto směru se pokusím setrvat, to znamená, že nejvíce inspirace a podnětných myšlenek budu čerpat především z fenomenologicky, potažmo hermeneuticky orientovaných teorií, jež se zdají nejlépe vystihovat problematiku architektury ve vztahu k symbolům a naopak. Což jistě neznamena, že i jinak orientované myšlenkové proudy nepřinášejí mnoho podnětných momentů, kterým by se měla práce vyhýbat. Myslím, že právě naopak, příčný přístup, přístup mezi obory a mezi myšlenkami, možná i zdánlivě nespojitými, by měl přinést kulturologický pohled, o který se v této práci snažím.

Minulá kapitola začínala, v pravdě symbolicky, v pravěku, kdy tehdejší člověk začínal přeměňovat jím obývané přírodní prostředí, konkrétně byla uváděna jeskyně, v místo. Tuto proměnu přírodně vzniklého prostoru ve smysluplné, symboly bytí naplněné místo pravěký člověk uskutečňoval prostřednictvím nejstarších projevů symbolické kultury, prostřednictvím nástěnných maleb, basreliéfů a sošek. Zároveň v těchto místech koncentroval předměty, skrze které uchopoval svět. Tyto předměty jsou, v perspektivě existencionální fenomenologie Martina Heideggera znamením bytí, respektive tyto a stejně tak všechny ostatní předměty, jsou v této optice bytím o sobě.

Kapitola pak byla uzavřena rozbořem konkrétního místa, prostorového uspořádání vesnice Kejara v jihoamerické Brazílii. Taková vesnice, která je rozvinutím místa, místa v našem slova smyslu, už však od člověka vyžaduje jistou prostorovou a konstrukční schopnost. Objevuje se zde, byť ještě v primitivní formě, jiný instrument, pomocí kterého se utváří místa a prostory. Tímto instrumentem, dovedností je architektura.

Ještě než se práce posune k architektuře jako symbolu, architektuře jako symbolickém nástroji člověka a jeho kultury, pokusím se alespoň částečně, do jisté míry, postihnout pojem architektury jako takové. Její zrod a rozvoj postihnout na základě rozvinutí místa, respektive prostoru v souvislosti s rozvojem lidského myšlení a symbolického chápání obývaného prostředí. Práce se tedy bude snažit postihnout, s jistou dávkou riskantnosti, etický a filosofický element, který je dle mnohých autorů (P. Gómez, J. Onians, D. Veselý či Ch. Norberg-Schulz) neoddiskutovatelnou a naprosto samozřejmou součástí architektury. Nelze však souběžně s tímto pohledem zcela vyeliminovat instrumentálně utilitární povahu architektury jakožto stavění.

Dovolím si nyní, obrazně vrátit do jeskyně, v níž jsem začínal minulou kapitolu. Vrátím se do ní, abych z ní v zápětí, coby pravěký člověk vyšel a spatřil volnou krajinu. Tato volná krajina obsahuje řadu lokalit, které v sobě obsahují potencialitu stát se místy a možná, někdy v budoucnu se rozvinout v prostor, lidmi obývaný, vymezený a ohraničený.

Takový díl krajiny, v lidských myslích nějakým způsobem předurčený k utvoření míst, nesl v sobě něco signifikantního. Proto, pokud se jednalo např. o pozdější kultická místa, byly polohy pro ně vybrané často něčím viditelně charakteristické. Mohlo jít např. o skalní útvar ne zcela typického tvaru, o vodní prameny, což jsou podnes místa poutí spojované s Pannou Marií. Ta je symbolem křesťanské kultury,

kteřá potřebovala dát starým místům původních pohanských obyvatel nový, v jejím rámci, srozumitelný význam, stejně jako potřebovala v 6. století naplnit novými významy literaturu a výtvarné umění (Gadamer, 2003). Neboť prameny byly, v pohanských kultech, často zasvěcovány nymfám a obecně ženským božstvům a entitám.

A pokud šlo o zakládání obytných míst, vesnic a později měst, byla to nezářídka území nějakým způsobem vhodně v krajině položená. Nejčastěji byl rozhodující dobrý výhled do okolí, což byli často různé ostrohy nad údolími řek. Těch je četný výskyt i v Praze, např. ostroh nad Dalejským potokem mezi Prokopským a Dalejským údolím, nebo místo, kde dnes stojí vyšehradská pevnost. Vyšehrad je dobrým dokladem toho, jak si určitá místa dlouhodobě drží některé ze svých charakteristických vlastností. Jednou z nich je v tomto případě vlastnost vyšehradského ostrohu vyjadřovat a plnit funkci chránit své obyvatele. Místo tím, že je vyvýšené a pohodlně přístupné víceméně jen z jedné strany, je vlastně „obrněné“ ještě před příchodem jeho obyvatel. Ti, když tuto lokalitu počali obývat, tuto vlastnost rozvinuli pomocí opevnění. Opevnění je rozšířením jedné z funkcí obydlí, chránit jeho obyvatele před nepřízní a tato vlastnost místa byla dlouho jedním z důležitých faktorů při jejich budování: „Řeč architektury podmiňoval velevýznamně po tisíciletí strach před nepřítelem, smrtí a vyloupením sídel dobyvatelem.“ (Nový O., 1996, str. 111).

Dalšími důležitými faktory byla dobrá dostupnost k vodnímu zdroji, který představoval často potok či řeka a také dobré klimatické a geografické vlastnosti vyhlédnuté lokality. Jde např. o jižní polohu lokality, ze severu kryté, poněvadž odtud přicházely studené větry a vlhkost. Tyto vlastnosti se staly určujícími položkami při výběru lokality pro vybudování místa na dlouhá tisíciletí. Ohledy na tyto skutečnosti lze sledovat a aplikovat do dnešních dnů. Minimálně architektura se snahou o environmentální ohleduplnost se k nim hojně vrací.

S důrazem na respektování přírodních podmínek při zakládání míst lidských obydlí, přesněji řečeno při zakládání měst, se proto setkáváme již v nejstarším zachovaném spise o teorii a praxi architektury, ve spisu věnovaném imperátorovi Ceasarovi, v *Deseti knihách o architektuře* (Praha, Svoboda, 1979), od architekta Vitruvia. Praxe stavby, tak jak je v knize podána, se až na nepatrné úpravy, ve své podstatě nezměnila do 19. století. Řeč Vitruvia teoretika je ovšem oděna do myšlení a představ své doby, chápající přírodní a geografické podmínky jako projevy čtyř základních živlů ohně, vody, vzduchu a země. Úlohou architekta podle Vitruvia a

představ jeho doby bylo stavět a zakládat budovy a města tak, aby pokud možno, byly tyto živly ve správném, rovnovážném poměru: „Je-li tedy zřejmé, že všechny věci se skládají a rodí sdružením základních živlů, a jsou-li tyto živly rozděleny v přírodě ve věcech nespočetných druhů, pokládal jsem za nutné podat výklad o rozmanitém a rozdílném jejich použití a o vlastnostech, jež by měly mít ve stavbách, tak aby ti, kdo pomýšlejí na stavbu, se po obeznámení s těmito otázkami nedopouštěli omylu, nýbrž aby si opatřili materiál pro svou stavbu vhodný.“ (Vitruvius, 1979, str. 67).

Jiný příklad o nutnosti důkladného výběru lokality, místa pro založení lidského obydlí je z jiné části světa, ale najdeme zde jisté podobnosti. Uvádí je Lucie Olivová v knize *Tradiční čínská architektura* (Praha, Dokořán, 2008). Olivová popisuje, že ve staré Číně byla výběru lokality pro založení obydlí věnována zvláštní pečlivost úzce propojená s kosmologicky magickým myšlením, často mající rituální formu. Tento princip výběru a založení místa je dodnes známé a některými lidmi stále praktikované (dnes svým způsobem módní) fengshui, čínská forma geomantie. Tato geomantie byla, podobně jako ve starém Řecku, Římě a koneckonců i středověké a renesanční Evropě, součástí filosoficko-náboženských představ o vztahu mezi vesmírem jako makrokosmem a lidským světem a člověkem samým, pojímaným jakožto mikrokosmos.

Čínská verze vycházela z představy, že Země je čtvercová plocha zaklenutá baldachýnem Nebes. Mezi nimi proudí energie a nadpřirozené síly, pomocí nich se na Zemi odráží něco na způsob „kosmického zeměpisu“. Ten, kdo zakládá místo a na něm dům by se měl snažit tento zeměpis dodržet a vše zařídit v souladu s ním: „...a jeho zákonitosti byly studovány a zohledňovány v praxi: chrámy, paláce, města i prostá obydlí měly být replikou kosmického řádu. Ideální objekt byl obrácen čelem k jihu, zezadu jej chránil kopec a před ním obloučkem protékala říčka.“ (Olivová, L., 2008, str. 28).

Na těchto dvou ukázkách dávného chápání důležitosti výběru a principů založení místa jsem se snažil naznačit další směřování práce vedoucí k architektuře. Místo, které člověk konečně našel a založil na něm své obydlí, vyžaduje své formální vyjádření. Vyvolává v člověku nutkání, potřebu nějakým způsobem místo opracovat, vyzdvihnout jeho původně skrytě přítomné charakteristické rysy a další, symbolické mu dodat. Takovýto vztah mezi člověkem a jeho místem se odehrává, je zprostředkováván architekturou: „Architektura je umění vytvářet místa – propojovat

nové s již existujícím základem.“ objasňuje tento přístup britský environmentální architekt a urbanista - Christopher Day a následně dodává, že si během své architektonické praxe uvědomil, že: „i „stavby na zelené louce“ jsou vlastně přestavby – proměny místa, nejen jeho využití.“ (Day Ch., 2004, str. 21).

Prostřednictvím architektury člověk buduje svůj existenční prostor, do architektury a skrze ni člověk artikuluje symbolické obsahy, strukturuje prostředí, staví zkrátka svůj svět. Na samém počátku stavebně architektonické činnosti byly samostatně budovány, vztyčovány prvky, které se později staly součástí komplexní stavby-architektury. Tyto prvky, nesoucí symbolický obsah, jako např. volně stojící oltáře nebo sloupy byly postupně vřazovány do základního rámce stavby, aby řemeslnickou dovednost stavět doplnily a rozvinuly ve skutečné umění artikulace, symbolu a reprezentace lidského světa, do umění architektury. Architektura, jak se ji zde snažím zachytit a pochopit, je vlastně spojením schopnosti lidské bytosti tvořit symbolickou kulturu a technické, konstrukční zručnosti stavět. Jinými slovy, zachytit architekturu jako ožívování mrtvé hmoty pomocí symbolů lidské společnosti. Nejde tedy o to chápat architekturu z estetických hledisek jako „dekorovanou boudu“ (Venturi R., in: Harries, K., in: Vlček T. (ed.) 2005), ale nahlížet na ni spíše z pozic hlediska etického, humanistického a filosofického. Čímž nechceme popírat estetické kvality v architektuře obsažené, neboť jak nás upozorňuje Jan Mukařovský, každá věc se může stát nositelem estetické působnosti (Mukařovský J., 2008). Nicméně architektura je mnohem komplexnější a bylo by minimálně krajně zavádějící nahlížet ji na prvním místě především jako estetický fenomén. Architektura umožňuje obsáhnout v sebe a následně reprezentovat v prostoru duchovní, sociální, ekonomickou, materiální i ideologickou koncepci společnosti, která ji vytváří, neboť architektura minimálně: „ukazuje, jak umění a praxe do sebe přecházejí.“ (Mukařovský, ibid., str. 34) Přičemž slovo praxe je možno v tomto případě architektury chápat ve smyslu praxe života.

Nicméně se nyní vrátím k momentu, kdy jsem opustil vznik architektury jakožto propojení původně volně stojících prvků označujících místa, a to především místa kultického významu, s řemeslnou stavbou, která původně existovala jakožto ochraňující příbytek. Je samozřejmě jasné, že se jedná o zjednodušující schematismus, ovšem schematismus umožňující snadnější přistoupení k problematice. Jsem si vědom toho, že už obytný dům, ať již je jím indiánská chatrč nebo, dejme tomu, renesanční palác Medicejů (pokud ho budeme chápat jen jako

obytný dům), je svého druhu symbolem, obrazem bydlení, takto pojatý dům je obsažen v Heideggerově myšlení, když rozebírá etymologické vztahy mezi německými slovy pro mír, uzavřenost, spokojenost a přátelství: „Heidegger uvádí tyto lingvistické vztahy, aby ukázal, že bydlení znamená být v míru na chráněném místě.“ (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 22).

Je tedy opravdu možno se domnívat, že architektura je něco, co přesahuje pouhou utilitárnost. Něco, co přesahuje stavbu a stavění, ale samozřejmě, že pojem stavba a architektura mají společný kořen a takto jsou od sebe nerozdělitelné. Ale zásadní rozdíl je v tom, že stavění je prostředkem cesty k architektuře, že stavění primárně staví, tedy buduje vnitřní prostory chránící obyvatele před nepřízní okolí a ovšem stavění má rovněž „vytvořit architekturu, která má vyvolat představy o účelu stavby či jiné představy a citová hnutí“ (Srov. B., 1974, str. 11). Jinými slovy architektura vnáší do stavění symbol a jeho funkce a povznáší stavbu na vyšší úroveň kultury, neboť stavební techniky a instrumentální myšlení jsou v tomto směru jen pouhými prostředky (Veselý D., 2009).

Zrod architektury, povstalé ze stavění je většinou autorů situován do antického Řecka, přesněji do jeho klasického období. Víceméně se na této dataci shodují autoři různých, filosofických a teoretických názorů.

Zajímavou filosofickou esej na téma vzniku architektury z „pouhého“ mechanického stavění v klasickém Řecku představuje architekt a klinický psycholog Jiří Eduard Hermach pod názvem *Filosofie architektury* (Praha, Triton, 2001).

Hermach zde uvádí svou představu o vzniku architektury do momentu vzniku řecké filosofie. Jedná se o zcela zásadní moment v dějinách lidstva, tedy abychom byli přesnější, v dějinách té části lidstva později zakládajícího Evropu a ještě později euroatlantickou civilizaci. Hermach tento moment popisuje takto: „Obě disciplíny (architektura a filosofie) se podílejí na stejné události vzniku. Nejedná se zde o jakýkoliv vznik, ale o zrození Evropy, jejího myšlení a civilizace. Evropa tak v sobě nese dvojí orientaci původu: filosofický pád do archaismu a architektonické spojení s něhou stavebností.“ (Hermach J. E., 2001, str. 15-16).

Slovní spojení, jimiž citace končí: „filosofický pád do archaismu a architektonické spojení s něhou stavebností“, je třeba nyní osvětlit. Pro Hermacha je starověký Egypt říší, kde existují stavby, nikoliv však architektura. Egyptský stavitel je ten kdo je v zajetí hmoty, která mu umožňuje tvořit, ale tato tvorba je nevědomá. Egyptský

stavitel je pouze *tektonikos*, není ještě osvícen vědomím vědění, které právě vzniká v klasickém Řecku v onom momentu zrození filosofie. Nevědomí, tedy řemeslný stavitel, tesař, zastoupený zde oním *tektonikos* je o „něco“ rozšířen, je obohacen o řecký objev vědomého poznávání, je spojen s arché: „s původem, principem a zákonem, s moudrostí a poznáním, a tímto poznáním nabývá moc. Moc jasnozřivé řemeslnosti.“ (ibid., str. 38), a tím se stavitel stává vědomým, stává se architektem, který tak do světa vnáší nový prvek, novou formu bytí člověka a stavby. A tímto novým bytím je samozřejmě architektura. Ta se podle Hermacha objevuje jakožto spojení nevědomého, mytologického Egypta s vědomím rozumem klasického Řecka, jako přechod od jednoho modu bytí ke druhému. Jak již bylo řečeno, filosofie s architekturou jsou při tomto přechodu nerozlučně spjaté: „Architektura a filosofie, každá po svém, chce vytvořit svět, uvést svět do bytí, anebo dokonce bytí vytvořit. Možná, že se jen snaží pochopit, jak je možné, že svět je. Ale pochopit anebo vytvořit je v těchto souvislostech jedno a totéž.“ (ibid, str. 76-77).

Hermachova kniha o tématu hovoří filosofickým stylem, své pojetí autor dokazuje rozborem řeckých mýtů o Oidipovi a Ikarovi. I v této knize se nakonec hovoří o nutnosti symbolické roviny architektury. Nicméně lze zde tvrdit, že Hermachova kniha vyjadřuje, byť ne zcela přímo, jednu zásadní událost v architektuře, jejíž „zrození“ se událo právě v antickém Řecku, v jeho klasickém období. Hermach o této události svým způsobem pojednává tehdy, když hovoří o vzniku Evropy. Není snad troufalé tvrdit, že touto zakládající událostí je vznik klasických řádů, které jsou do jisté míry synonymem pro evropskou architekturu. A práce se dále pokusím ukázat, že kromě dvou architektonických slohů, to byly právě klasické řády, které určovaly podobu architektury po celou její historii v evropském prostoru.

Architektura, jak je zde reprezentována, je symbolickým způsobem rozvinutí nějakého konkrétního místa. Je založena na spojení stavitelského řemesla se symbolickými významy, které se ve stavbě projevují nejrozličnějšími způsoby. Od konkrétního způsobu formování prostoru vytvářeného stavbou, např. podle určité hierarchie či směřováním podle osy, nebo užitím určitých prvků. Tyto prvky pokud stojí samostatně, mohou být uměleckým dílem, ale jen těžko architekturou: „Obelisk, fontána nebo pomník, portál, triumfální oblouk jsou umělecká díla, mohou to být umělecká veledíla, ale není to architektura.“ (Zevi B., 1966, str. 21). Tou se stávají až zapojením se (samostatného prvku) do jejího širšího systému, do konstrukčního celku stavby. Jako takový prvek jsem zde zmiňoval volně stojící sloupy, o nichž

pojednává Dalibor Veselý ve sborníku *Váza, Sloup, Obelisk* (H&H, Jinočany, 2005). Sloup byl pravděpodobně původně samostatně stojícím objektem se silnou symbolickou mocí, označujícím božské zjevení. O symbolickém významu sloupů bude pohovořeno ještě později, na místě, věnované architektuře coby symbolu konkrétně. Nicméně, antický chrám zakládá svůj řád do jisté míry tím, že v jistém množství a rytmickém uspořádání soustřeďuje v jedné budově právě sloup, stávající se zde charakteristickým poznávacím rysem, stávající se zde artikulovaným řádem. Řádem ve smyslu konstrukce: „Sestava sloupu a kladí je pak tzv. architektonický řád nebo také sloupový řád. Architektonický řád je pojem o něco širší v tom smyslu, že podporou nemusí být jen sloup, ale třeba i pilíř, pilastr nebo anta s příslušným tvarováním.“ (Srov. P., 1999, str. 75), ale rovněž řádem ve smyslu řádu světa a kultury: „Sloup lze studovat a pochopit jedině jako součást nějakého celku, řádu.....Tyto soubory-řády-nejsou určovány jen pravidly arch., ale také širší sférou kultury....“ (Veselý D., 2008, str. 35).

Kdyby tato práce byla orientována na dějiny architektury, coby dějiny architektury jakožto vnitřních prostor (Zevi B., Srov. P.), musela by se vnořit do lidské historie mnohem hlouběji, nějakých cca 7000 let před náš letopočet, do blízkovýchodního města Jericho. Právě zde a právě tehdy zde vznikl obytný dům s jednoduše rozděleným, strukturovaným prostorem pomocí kúlů a stěn (Srov. P.). Jedná se o nejstarší známý architektonický prostor, který je zde uváděn ze dvou důvodů. Prvním důvodem je ten, že se tato forma domu uchovala a rozvíjela přes dlouhá tisíciletí a že se vlastně takto jedná o zárodečné embryo veškeré budoucího stavění-architektury: „Z historického hlediska zde byl zřejmě poprvé postaven prototyp domu, který zhruba o tři až pět tisíc let později pod názvem megaron ovládl egejskou a řeckou oblast a z něhož pak byly odvozeny postupně všechny půdorysné typy antických řeckých chrámů, které zase ovlivnily architekturu antického Říma, následně celé Evropy a odtud i dalších světadílů.“ (Srov. P., 1999, str. 20), což jen potvrzuje myšlenku fenomenologicky orientovaného historika architektury Alberta Pérez-Gómeze, že architektura se během dějin mění, ale zároveň zůstává, ve své podstatě stejnou (Pérez-Gómez A., in: Vlček T. (ed.), 2005), tedy především lidskou a to ve všech smyslech tohoto pojmu.

Druhým důvodem je fakt, že i jerišský megaron nebyl, podle mnoha předpokladů, obydlím řadového občana. Jak tuto stavbu popisuje citovaný P. Srov., šlo o budovu společenského poslání, o jejímž přesném tvarování archeologické nálezy nepřinesly

konkrétnější zjištění. Sloužila však buď náboženskému kultu, nebo měla politickou úlohu: „Právě tento ideový obsah (i když ještě nevíme jaký) a jeho estetické vyjádření dělá ze stavby architekturu.“ (Syrův P., 1999, str. 21).

Nahlédli jsme do pravěkého Jericha, abychom se nyní obloukem vrátili do antického Řecka, do počátků evropské kultury. Odkaz pravěkých obyvatel není v této době, o několik tisíc let později, ztracen a zůstává zachován ve stavební činnosti, v jeho půdorysné podobě. I zde, v klasickém Řecku, megaron žije a dává vzniknout chrámu. Samozřejmě, klasické Řecko nejsou jen chrámy, staví se plnohodnotná města s obytnými domy a úřady, byť jejich hlavní rozvoj nastane až v době helénské: „Helénistické období je obdobím rozkvětu urbanismu. Zakládání měst podle určitých pravidel bylo známé už v klasickém Řecku, ale helénismus znamená masové uplatnění a rozpracování urbanistických zásad, výstavbu skutečných dobových megapolí.“ (Ševčík O., 2002, str. 91). Nicméně pro nás je důležitý zejména právě řecký chrám, jakožto centrum společnosti a jejího vyjádření se v architektuře.

Do žádných jiných staveb obyvatelé Řecka nevkládali tolik energie a hmotného bohatství. Mimo to, stavby chrámů byly v této společnosti velice často důkladným rozvinutím charakteristik poloh, na kterých byly budovány. Chrámy byly zakládány na místech v obci nejpůvodnějších a nejdůležitějších, nejvýznamuplnějších. Byla to tedy čteně místa kultických významů, posvátné okruhy, nebo obecně místa bývalého původního opevněného hradiště. Tato místa byla již před vybudováním chrámu nějakým způsobem označena. Buď např. sloupy, nebo oltářem a chrám je nahradil, stal se jejich rozvinutou formou. Tyto polohy se nazývaly: „temenos či peribolos, které mnohdy bylo místem původního hradiště – akropole. Každé větší Řecké město mělo (polis) mělo své temenos, případně akropoli.“ (Syrův B., 1974, str. 84).

Temenos bylo v tomto smyslu koncentrovaným středem významů řecké společnosti artikulované, reprezentované stavbou chrámu. Akropole byla lokalizována zpravidla na místě vyvýšeném, jak je tomu v Athénách. Takto pojaté prostranství, archetypická forma významuplného prostoru (Norberg-Schulz), bylo občanům polis dennodenně na očích, aby jim připomínalo přináležitost k obci a jejím zákonům. To jako by bylo zakódováno v antickém klasickém řádu, v jeho dokonalém rytmu, vyváženosti, harmonii. Chrám na akropoli se vyznačuje ohromnou schopností, ve zcela klidných formách, ve své uměřenosti, vyjádřit komplexnost tehdejší společnosti. Být je na místě připomenout, že tuto společnost tvořila jen úzká skupina svobodných občanů těchto městských států, těchto polis.

Pro tyto občany byl chrám absolutním vyjádřením toho, že oni se vymanili z barbarského stavu chaosu. Prostřednictvím něho dokázali vyjádřit založení středu světa a vybudovat řád společenských pravidel, řád kultury a života. Chrám se stal jakoby zrcadlem mezi božským makrokosmem a lidským mikrokosmem. Chrámy samozřejmě byly zasvěceny různým božstvům a s rozvojem variant řádů dórského, iónského, korintského a toskánského byly různé řády vhodné pro různá božstva podle jejich charakteru, jak zmiňuje Vitruvius.

Blízkost makro a mikrokosmu v Řecku byl blízkostí božského a lidského. Je známou věcí, že řečtí bohové měli velice antropomorfní vlastnosti, včetně např. hašteřivosti, záludnosti a erotismu. Tato lidsko-božská vzájemnost je také obsažena v budově chrámu a to hned dvěma způsoby. Jednak je chrám pojímán jako příbytek, dům boha, jemuž je zasvěcen. Bůh v něm fakticky bydlí, je v něm uložena jeho podobizna, jeho socha, ve které, jak se tehdy věřilo, je bůh přítomen. Tato podobizna bývala uložena v cele uvnitř budovy a přístup k ní měli pouze kněží. To je patrně důvod, proč byly budovy chrámu vyzdobeny pouze zvenčí, vnitřek těchto budov byl v tomto smyslu druhořadý. Oltář byl venku před vstupem a tam, pod širým nebem, se odehrávaly veškeré rituály. Proto: „... myšlení architektů ovládla vnější forma (chrámu).“ (Coulton J.J., 1993, str. 40, in Reaburn M. (ed.)), ale i přes tuto zdobnost a nadstandardní velikost a důležitost, je chrám domem ve kterém se vlastně bydlí.

Druhým prvkem spojující božské s lidským, je antropomorfnost antických chrámů obsažená ne a priori ve vizuální podobě chrámu, ale ve vztahu jeho proporcí, v tom co se obecně označuje jako lidské měřítko těchto budov. Tato antropomorfní proporcionalita je vlastně symbolicky obsažena již v měrných jednotkách užívaných starými Řeky. Byť své stavby vyměřovali přísně matematicky a geometricky velice přesně, jejich měrné jednotky byly odvozeny ze stavby a poměrů lidského těla. Jako příklady měrných jednotek uveďme např. dactylos-řecký prst (10,2 cm), nebo pús-řeckou stopu (30,84 cm). Měrné jednotky byly před zahájením stavby uvedeny do vztahu mezi sebou, mezi jednotlivými částmi stavby, i do vztahu k výsledným rozměrům hotové budovy. Z toho pak vznikla jednotka obsažená ve všech částech stavby, tato jednotka se nazývala *modus* (Syrový B., 1974). O podobnosti těla člověka a „těla“ chrámu a o důležitosti těchto poměrů, nám zanechal svědectví Vitruvius ve svých Deseti knihách: „Vytvořila-li příroda lidské tělo tak, aby proporce jeho částí zachovávali daný poměr k jeho celkovému útvaru, je zřejmé, že staří

důvodně zavedli, aby se i při stavebních výtvorech zachovával přesný rozměrový soulad jejich jednotlivých rozměrových částí v poměru ke vzhledu celkového útvaru. Zanechali-li proto řády všech stavebních děl, pak to bylo zvláště ohledně chrámů božích, poněvadž vynikající provedení i nedostatky těchto děl trvají věčně.“ (Vitruvius, 1979, str. 101). Nakonec tuto skutečnost oceňoval i mistr moderní architektury Le Corbusier, když o antickém chrámu a jeho vztahu k lidským proporcím napsal: „Tím, že věcem vnutil řád své paty či své paže, vytvořil modul, který pořádá celé jeho dílo; a toto dílo je v jeho měřítku, v jeho zvyklostech, v jeho pohodlí, podle jeho míry. Je v lidském měřítku. Je s ním v souladu: to je to hlavní.“ (Le Corbusier, 2005, str. 54).

Tato tradice založená „starými“, jak o Řeckých stavitelích hovoří Říman Vitruvius, vládla světu evropské architektury, až na gotickou výjimku, dva tisíce let. Klasická architektura byla vlastně až do konce 18. století neotřesitelnou základnou, skrze kterou bylo možno artikulovat lidský svět. Až v 19. století se: „... řecký chrám jako vzor stává inflační formou.“ (Ševčík O., 2002, str. 48), která nakonec zvedne vlnu nevole ke všemu starému a dá vzniknout opozici modernistů.

V řeckých chrámech byla podle některých autorů dokonale vizualizovaná krajina Peloponésu, na jejímž pozadí a v jejíchž kontextech byly budovány (Norberg-Schulz, Pérez Gómez). Vizualizace krajiny byla harmonicky propojena s reprezentací tehdejšího světa. Tento antický svět se v nové interpretaci, po několikasetleté pauze znovu objevil v renesanční Itálii. Mezi tím jej za svůj přijal a pro své potřeby upravil, antický Řím, vyznávající ovšem jiné kvality, jiný pohled na svět, svým způsobem vzdálený klasickému Řecku. Zde se již tak neprojevoval onen téměř záhadný princip, v němž se tak samozřejmě snoubilo lidské s božským, racionální geometrie s mytologií, ve starém Římě převládla racionalita. Tak silně se toto „fluidum“ starořeckého chrámu projevilo snad jen v gotické katedrále, ale ta vypráví jiný příběh a reprezentuje jiné symboly. Toto kouzlo klasického řádu řecké architektury velice pěkně shrnuje Pérez Gómez konstatováním: „Architektura odkrývala pravdu tím, že zjevovala kosmický řád v sublunárním světě a pomocí analogií ukazovala obdivuhodný řád přírody a lidského těla.“ (Pérez Gómez A., 2005, str. 72, in: Vlček T. (ed.)).

Práce se doposud snažila ukázat, že dějiny lidstva, především ve světle teorie kultury, jsou rovněž dějinami obydlování, dějinami utváření prostoru pomocí symbolů a to prostřednictvím architektury, jejíž vznik je v rámci mé diplomové práce, umístěn

do klasického Řecka. Byť se jedná o určitou účelovost, snad je tento krok dostatečně objasněn, vzhledem k zaměření práce. Připomněl jsem význam megaronu, jeho význam pro dějiny architektury jakožto dějiny vývoje vnitřního prostoru. Ovšem ani megaron, jak se ukazuje, neměl pouze význam v tomto úhlu pohledu tvorby prostoru. Tato stavba z pravěkého Jericha byla rovněž stavbou se symbolickým obsahem. A ještě v jednom ohledu může být chápáno jako důležité. Na základě výskytu staveb typu megaronu v nejrůznějších částech koutů planety, v nejrůznějších dobách, jejichž obyvatelé vzájemně nemohli přijít do kontaktu, se můžeme domnívat, že lidská psychika se vyznačuje jistou archetypální jednotou, tak jak ji pojednávali např. mnou uvedený C. G. Jung nebo Mircea Eliade a která se pravděpodobně projevila i v chápání a pojednávání žitého, existenčního prostoru. Prostor architektury, především v tradičních společnostech, byť je podroben vlivu kulturních specifíků, vyjadřuje vždy něco, co nás přivádí k myšlenkám o lidské univerzalitě (Sýrový P., 1999).

Řecko zde bylo zvoleno i pro svůj určující význam, směřováno bylo právě k tomu, že: „Polis je místem, kde se rodí evropská racionalita, zde dochází na rozdíl od kultur Orientu k desakralizaci vědění.“ (Ševčík O., 2002, str. 17). Tato racionalita byla však ještě jiných kvalit, než racionalita rozvíjená po osvícenském obratu. Dala vzniknout chrámům lidského měřítka, které přes svou přísnou a až strohou matematickosti a geometrii byly „výrazem myšlenky, jež byla v souladu s přírodou“ (Neumann J., in: Ševčík O.), což by mělo být člověku upomínkou v době, kdy se s přírodou, tedy světem „cosi“ děje. Karel Teige se tedy ukázal jeden z omylů modernismu, když ve své *Předmluvě o architektuře a přírodě* zcela v tendenci svého modernisticko-avantgardního přesvědčení a v tendenci své doby prohlásil: „Stavebním dílem se člověk odděluje od přírody. Architektura se vztyčí mezi člověkem a přírodou, příbytek se stává protikladem krajiny.“ (Teige K., 1994, str. 257).

Jak se ještě pokusím v kapitole o moderně, zapomenutí na principy žijící v tradici evropské architektury, nebo spíše vědomé potlačování spojitosti s touto tradicí od časů osvícenství mělo pro společnost dosud nevyřešené dopady. Zajímavě se k této problematice vyjádřil filozof Karel Kosík v eseji *Vítězství metody nad architektonikou*: „Antika zakládala města a měla architekturu, protože samo rozvržení skutečnosti bylo architektonické. V moderní době se architektura mění na inženýrsko-technické stavebnictví, protože základní rozvržení doby je antiarchitektonické. Antika si byla vědoma architektoniky skutečnosti a vyjadřovala ji ve slovech jako logos, poloos,

polis. V těchto základních a zakládajících termínech přichází ke slovu architektonické rozvržení skutečnosti.“ (Kosík K., 1997, str. 54).

5.4 Architektura a symbol

V přecházející kapitole bylo pojednáno o architektuře klasického Řecka, která vzniká podle J. E. Hermacha, jakožto propojení nevědomé tvořivosti egyptského řemeslníka – demiurga a řeckého architekta, uvědomujícího si své vlastní schopnosti tvořit. Toto spojení dostává svou ideální vnější podobu ve formě chrámu, ve formě klasického řádu. Tento řád byl charakterizován jako propojení stavebního řemesla a původně samostatných prvků, které ale už byly produktem symbolické kultury lidské existence. Uvedeny byly jako příklady samostatně stojící oltáře, brány a zejména sloup. Sloup totiž sehrál v dějinách architektury mimořádnou úlohu. Proto bych si dovolil tuto kapitolu zahájit právě krátkou částí věnovanou právě sloupu.

5.4.1 Sloup

Nejstarší doklady použití sloupů, tedy spíš kůlů, jsou s největší pravděpodobností ty, které souvisí s archeologickými nálezy v Jerichu. Tyto kůlovité sloupky byly použity pro rozdělení prostoru v megaronu, které jsem výše uváděl jako nejstarší důkaz architektonického prostoru. Zde byl sloup použit jakožto technický prvek umožňující zdokonalení stavební činnosti. Jenže sloup měl i hluboký symbolický význam a i v tomto smyslu byl užíván v architektonických systémech.

Sloup byl často předmětem kultického vzývání a to už v dobách hluboké lidské prehistorie. Sloupy člověk vztyčoval na místech, kterým přisuzoval výjimečné významové vlastnosti. Byla to místa, na kterých se mohlo zjevit božstvo a sloup tak byl jeho připomínkou, zpřítomněním. Přičemž k tomuto použití sloup evidentně předurčovala jeho vertikální kvalita.

A takto volně vztyčený sloup má s největší pravděpodobností, svůj předobraz v jeskynních svatyních, kde jsou některé stalagmity snad přímými analogiemi pozdějších podpěr stropů antických chrámů. Tyto stalagmity byly někdy předmětem náboženských rituálů, hrály zástupnou roli božstva. Takový příklad nacházíme v jeskyni známé jako Eilethyina, nebo ve svatyni v Catal Hüyük. Ve zmiňované jaskyni: „...můžeme dodnes vidět několik stalagmitů. Jeden z nich má tvar sloupu, zatímco další dva připomínají ženské postavy, částečně tvarované lidskou rukou.“ (Veselý D., 2005, str. 27, in: Vlček T. (ed.)). Je zde rovněž zajímavé, že přestože

stalagmit byl přírodně vzniklý útvar a jeskynní strop rozhodně nepodpírá, byla mu tato funkce přisuzována, neboť stropy jeskynních svatýň a hrobek byly nezdárka vymalovány modří upomínající na nebeskou klenbu. Tato symbolika ostatně zůstává nezměněna tisíce let a lze ji spatřit i v křesťanských chrámech a je taktéž nedílnou součástí chrámů zednářských, odvolávajících se na Chrám Šalamounův v Jeruzalémě (Kadeřávek Fr., 1997).

Lze se také domnívat, že šlo o zkoncentrované vypořádání původních posvátných hor, jejich prodloužení, aby symbol vertikality, světové osy, označení středu. Za primitivní formu sloupu lze rovněž považovat menhiry, o jejichž původní funkci ovšem nelze s jistotou říci nic. Není bezdůvodné si však myslet, že funkce byla symbolická a to v intencích předcházejících tvrzení (Norberg-Schulz, Eliade).

I u těchto vztyčených kamenů je možné usuzovat jistý vývoj, ale nacházíme se v oblasti čistě spekulativní. Pokud nějaký vývoj existoval, pak by jeho postup analogicky odpovídal vývoji sloupu. To znamená, že nejprve byly samostatně stojící kameny, menhiry. Pak bychom mohli jako další stupeň jmenovat dolmen – keltsky „kamenný stůl“ – větší kámen leží na skupině menších. Následuje trilit, který se již nápadně podobá pozdějším konstrukcím, tedy dvěma podpěrám, na nichž leží překlad. Vývoj těchto megalitických staveb je třeba ukončit, kde jinde, než v Británii, ve Stonehenge, na místě s ne úplně vyjasněnou historií. O jeho účelu se vedou diskuze, nejčastěji je skloňována prehistorická astronomická laboratoř, poutní místo atd.. Je třeba dodat, že vytyčená vývojová linie kamenných staveb je jen orientační, protože různé typy se objevují na různých místech se značným časovým rozptylem. Je rovněž možné, že souvisí s kultem mrtvých, blízko nich leží hroby (Srov. P., 2005). Ať už to bylo tak či onak, jejich působivost od doby, kdy je tehdejší člověk vztyčil (až cca 5000 let) a o jehož představách světa toho mnoho nevíme, na ničem neztratila: „Ať už byl však význam těchto staveb (stonehenge) jakýkoli, jejich existence svědčí o obrovské síle myšlenky i o vysokém stupni organizace této společnosti, která je vytvořila.“. A dovolil bych si citovat téhož autora dál: „vztyčením menhiru vytvořil dominantu, řazením menhirů do řad vytvořil rytmus a stavbu podélnou i centrální, a spolu s budováním kromlechů vytyčil cestu ke skutečné architektuře, tj. stavbě se skutečným posláním. Neboť v megalitických stavbách se stala vůdčí nadosobní celospolečenská myšlenka. V nich byla prostá stavba změněna v architekturu.“ (Srov. B., 1974, str. 27 – 29).

Se sloupy se setkáváme rovněž v egyptských stavbách. Od řeckých staveb se liší v tom, že sloupy se zde nacházejí především uvnitř staveb, netvoří vnější věnec okolo stavby jako je tomu u antických chrámů, ale i tady mají symbolický význam. Mohou, stojíce ve dvojici, znázorňovat sjednocení Severu a Jihu egyptské říše, jak uvádí Bohuslav Syrový, nebo byly sloupy spojeny s náboženstvím a jeho mystérii.

Krátká zastávka v Egyptě nás dovedla k důležité vlastnosti, která je sloupu, lépe řečeno způsobu jeho vnímání a chápání, vlastní. Touto vlastností, kterou jsem se snažil vystihnout už v kapitole o původu architektury v Řecku, je schopnost tvořit řád. Tento řád je buď ve smyslu stavební terminologie soustava podpěry a kladí, nebo ve smyslu symbolu, jakožto schopnost vyjadřovat řád společnosti. Tento řád byl postaven proti prapůvodní neuspořádanosti vyjádřené starořeckým $\chi\alpha\omicron\varsigma$, tedy proti chaosu, ze které se svět starých Řeků vymanil a chrám na akropoli toho byl důkazem. Řád je také stabilita, tedy něco co má trvalou kvalitu, odolává času a pevně stojí.

Člověk skrze architekturu „staví svůj svět“ a dokud domy a chrámy stojí, dokud jsou sloupy na svých místech, svět stojí pevně ve svých základech a člověk zůstává „v míru na chráněném místě“ (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 22). Nebo slovy jiného autora: „Charakteristickým rysem architektury je její mimořádná schopnost působit na lidskou psychiku. Její stabilita, schopnost něco sloučit, nebo naopak oddělit, v sobě nesou přímé emotivní asociace.“ (Onians J., 2005, str. 59, Vlček T. (ed.)).

John Onians ve svém příspěvku do, zde již citovaného, sborníku *Váza, sloup, obelisk* uvádí zajímavé příklady magických rituálů, v nichž hrají důležitou roli právě sloupy, respektive vlastnost sloupů buď stát, nebo padat (Onians J., in: Vlček T. (ed.), 2005). Ostatně i v Oniansově eseji se můžeme dočíst o „božském původu“ sloupů a to tehdy, když se hovoří o vztahu Židů ke kamenům, které vztyčovali na paměť různým lidem či kmenům a dále v ukázkách z Bible: „.....když Jakób postavil sloup a pomazal ho, pojmenoval toto místo Bethel, dům Boží (Gn 28, 18 – 22). Všeobecně známým Biblickým motivem je zjevení Boha ve formě ohnivého a kouřového sloupu, což podle Oniansova tvrzení vyvolávalo v migrujících Židech pocit bezpečí právě v souvislosti s psychologickým obrazem stojícího, nekymácejícího se sloupu. Jiný zajímavý kontext uvádí Josef Hřebík ve *Speciálním úvodu do Starého zákona*, části věnované *Pentateuch*, tedy Pěti knihám Tóry, které „sloupové“ zjevení obsahují. Hřebík totiž zmiňuje, že významy těchto sloupů jsou: „viditelné znamení,

typické pro konkrétní vyjadřování (slovesa) JE.“ (Hřebík J., Úvod do starého zákona, cit. 2. září 2010, dostupné z: www.ktf.cuni.cz).

Sloup tedy v symbolickém a v případě Mojžíšových současníků i v mluveném jazyce, vyjadřuje bytí a to Bytí v absolutním významu, Bytí jako totalitu. Toto Bytí je přítomnost na místě, na Světě jako takovém. U Izraelitů byl tento symbol místa dlouho vtisknut do jejich víry, do jejich Boha, neboť tento jejich Bůh byl v době hledání Země zaslíbené jejich jediným skutečným domovem. Tento Bůh byl uložen v podobě desek Desatera v pohyblivé Arše, spolu s Aaronovou holí a manou. Tato Archa představovala Dům Boží. Když Izraelité po všech lopotách a krveprolitích dorazili do Země zaslíbené, pak v Jeruzalémě uložili Archu do chrámu. Před tímto chrámem byly vztyčeny dva bronzové sloupy a ty: „...představovaly důkaz ochoty Boha konečně se natrvalo usadit v Jeruzalémě.“ (Onians J., 2005, str. 61, in: Vlček T. (ed.)). Tyto sloupy byly pojmenovány podle králů, Jakín a Bóaz, přičemž Jakín značí „On založí“ a Bóaz značí „V něm je síla“. I zde tedy sloupy, mající základ ve zpřítomnění Boha, poukazují ve svých jménech na svou schopnost zakládat Bytí, prostřednictvím založení místa artikulovaného v architektuře chrámu. A jestliže se ještě na chvíli vrátím ke sloupu jakožto symbolu stability určité společnosti a jejího světa, nepřekvapí nás, že právě chrámy a paláce s jejich sloupořadími byly často terčem destrukce dobyvatelů na znamení pokoření soupeře. Tento osud potkal i chrám krále Šalamouna, ten byl roku 587 př. n. l. vypleněn a posléze rozbořen.

Biblický motiv jsem považoval za nutné zde uvést, neboť biblický svět společně se světem antickým Řeckem tvoří základní pilíře stavby evropské civilizace. Oba tyto světy se, v jistém náhledu a s jistým zjednodušením dají vtisknout do sloupu a chrámové stavby. Chtěl jsem tímto ukázat, že architektura je rovněž a možná především symbolická, neboť svůj původ má ve světě magického, kosmologického a náboženského myšlení. Sloup je, zároveň jako jeden ze základních konstrukčních prvků stavitelství, toho dokladem. Sloup poukazoval, sice v různých estetických podobách, na božskou, kosmickou povahu světa až do 18. století, kdy byly tyto tradiční představy o světě narušeny a rozebrány, aby byly nahrazeny novým světonázorem, náboženstvím boha Rozumu.

Slovo architektura aspekt svého původu v sobě zahrnuje, což jsem již uváděl v části věnované původu architektury ve filosofickém podobenství Jiřího E. Hermacha. Léon Krier pak k tesařskému (nevědomě tvůrčímu) původu architektury ještě dodává ještě jeden aspekt slova: „Slovo architektura se skládá z řeckých slov

arché (počátek) a tektón (tesařství), což se dá vyložit jako původ konstrukce jako takové. Představuje Původ i Formu, je tedy archetypem ještě zcela oproštěným od dodatků a konkrétních aspektů stylu. Toto slovo souzní také s výrazem arkhaios – „od nepaměti starobylé“, tedy s něčím trvalým, co má nadčasové hodnoty.“ (Krier L., 2001, str. 161).

Krier zde zhuštěně vystihuje to, co se snažily vyjádřit předešlé řádky, že totiž architektura je tu jakoby odnepaměti, pochází z dob mytologie, stejně jako symboly, kterých je nositelkou. Tyto symboly jsou rovněž, stejně jako architektura, nadčasové a svým způsobem alespoň v našem kulturně – historickém prostoru univerzální. Sloup nám toho může být opět dobrým důkazem.

Samozřejmě, že užití sloupu se neomezovalo pouze na rámec sakrálních staveb. Sloup, tak jak ho představil John Onians, tedy jako symbol stability, byl s rozvojem společnosti používán i jinde a to zejména na veřejných budovách a stavbách reprezentačního charakteru. Architektura je reprezentací společnosti jako celku a ta má již od starověku bohatou strukturu, která potřebuje svou artikulaci: „Všechny tyto faktory (tj. předpoklady společenské, intelektuální, technické, výtvarné a estetické) vytvářejí ve svém souhrnu a ve svých rozmanitých vzájemných vztazích scénu, na níž vzniká architektura, jejíž díla vyjadřují převahu buď některé vládnoucí třídy, nebo některého náboženského mýtu, nebo některého kolektivního záměru, jindy zase některého technického problému nebo objevu, některé módy, vždy jsou však produktem soužití a rovnováhy všech složek vytvářejících určitou civilizaci.“ (Zevi B., 1966, str. 43).

Každá kultura volí vlastní prostředky, které umožňují naplnění vytyčených požadavků a které slouží k vyjádření jejich ideálů, jsou „viditelnou manifestací“ (Krier) souboru hodnot, které ta která konkrétní společnost vyznává. Mimo chrámové stavby byly sakrální významy vtiskovány i do běžných obydlí: „V tradiční kultuře a civilizaci nese obydlí rysy sakrálnosti, zrcadlí svět, představuje imago mundi...“ (Ševčík O., 2002, str. 154). Tady ovšem nebyla jejich manifestace samozřejmě tak okázalá. Často šlo spíš o přítomnost drobného oltáře, nebo ochranných znamení, která často přežila staletí a ještě dnes je můžeme sledovat v podobě domovních znamení. Na příkladě staré Číny jsme mohli vidět, že některé společnosti věnovaly značnou pozornost i zakládání běžných obydlí.

5.4.2 Nástroj totalitní moci

S tím jak rostla společnost a její struktura, rostly zároveň její různorodé potřeby a mnohé veřejné budovy, především ty spojené s mocí, přebíraly znaky chrámů, s plným vědomím účinku takových znaků či symbolů na běžného člověka. Budova se stala nástrojem organizace a moci a je nutno zdůraznit, že tato organizace byla vždy spojena s určitým stupněm manipulace moci, která byla v rukou právě vládnoucích vrstev: „Upevňování státu a s ním moci panovníka a velekněze v jedné osobě vedlo k budování velkolepých staveb, aby tuto moc okázale představovaly a symbolizovaly. (Srov. P., 2005, str. 30). Pokud však se moc odtrhne od skutečnosti prožívané reality, to znamená, že se autorita zavírá sama do sebe a nehledí zájmu společnosti, projeví se to nejen v přebujelosti a jakési „nezdravosti“ architektury, ale později i ve společenské atmosféře, společnosti jako takové. Taková architektura, typická přehnaností a vlastně jistým způsobem nápadnou jednoduchostí je charakteristická pro všechny formy totalitářství a její symbolizmus není těžké rozeznat: „Symetrii, karteziánskou síť, nadlidské měřítko považujeme za charakteristické rysy architektury totalitních systémů, které nabízejí jednoduchá řešení.“ (Reaburn M., 1993, str. 31, in: Raeburn M. (ed.)).

Doklady takové architektury nemusíme hledat v dávných hlubinách historie. Není to opravdu příliš dlouho, co ve světě vládly režimy operující se znaky popisované architektury. Stačí se ohlédnout za historií teprve nedávno skončeného 20. století, které bylo na takové režimy a architektury bohaté

Důraz na přísnost symetrie a její jednoduchou, megalomanskou formu je určené zaměřením na masy takové architektury, která se snaží o strojovost a potlačení jakékoli odchylky, což dokazuje níže uvedená citace Nikolaje Alexandroviče Miljutina, ruského architekta a urbanisty ve své době prosazujícího tzv. pásmová města. Nutno dodat, že o podobných plánech tehdy snil ne jeden avantgardní architekt na západ od revolučního Ruska, o tom však ještě později. Miljutina cituji z knihy Kennetha Framtona *Moderní architektura*: „Nesmí dojít k odchylce od řazení těchto šesti zón, protože by to nejenom zvrátilo celý plán, ale znemožnilo rozvoj a rozšiřování individuálních jednotek, vytvořilo nezdravé životní podmínky a anulovalo důležité výhody týkající se výroby, které lineární systém zajišťuje.“ (in: Frampton K., 2004, str. 207).

Tento experimentální plán, třeba podotknout, pochází z doby, kdy v Rusku měli zelenou opravdoví architektoničtí revoluční inovátoři celosvětového formátu. Ruský

konstruktivismus s jeho čelnými představiteli jako Tatlin či El Lisicky uznával celý tehdejší pokrokový svět architektonické avantgardy, které budeme věnovat celou kapitolu (respektive jedné části arch. avantgardy). Jenže představy avantgardy o novém světě po revoluci a představy mocenských orgánů a jejich vedení, se značně lišily. Po Stalinově nástupu byly zastaveny všechny projekty, které nějak souvisely s avantgardním internacionalismem, označované jako „kosmopolitní a buržoazní“. Místo toho se na své posty vraceli předrevoluční architekti a oficiálním výrazem Stalinova Ruska se stal empír a palladiovská renesance. Ironie dějin.

Definitivní konec pro moderní architekturu v sovětském Rusku nastal po roce 1925: „Kdy Stalin vyhlásil rozhodnutí „socialismus v jedné zemi“. Že pro Stalina nemá elitářský internacionalismus žádný smysl, potvrdil oficiálně Anatol Lunačarskij nacionalistickým a populistickým heslem z roku 1932, proslulým výrokem o „pilířích pro lid.“ (Framton K., 2004, str. 208). Tímto prohlášením se vývoj architektury nezastavil, ale fakticky obrátil zpět.

Po potlačení experimentů se tedy architektura sovětského Ruska definitivně zbavila ambicí na hledání nových symbolů, které by odpovídaly nové situaci společnosti. Později se podobně zachová i fašismus v Itálii, který se rozejde s původním futurismem a obrátí svou pozornost ke klasickým formám antického Říma. Následuje nacismus v Německu, kde Hitler jako hlavní architekt se svým pomocníkem Albertem Speerem zruší pokrokovou školu Bauhaus, odstraní vše moderní, společně s architekturou, označenou jako „židobolševickou“ a paradoxně se obrací k podobným klasicizujícím formám, ke klasickému Řecku, k dórskému sloupu. Nacismus navíc klade důraz na vernakularitu německého středověku: "V základě nacistického autoritativního modelu dříímá kult věčnosti a neměnnosti (Říše ne méně než tisíciletá) prezentovaný měřítkovou předimenzovaností a nelidskostí, antikizujícím urbanismem. ...a vernakularistickým modelem venkovského domu odkazujícím na německé tradice. Odkazy k věčnosti, germánské tradici, antice jako kolébce evropské civilizace.“ (Lehmann M., Architektura a totalitní režim, dostupné z www.archinet.cz).

Jenže to byly pouze vyprázdněné formy, respektive zneužitě formy naplněné novým, zvráceným obsahem. Nebyly to nové interpretace symbolů, bylo to jejich „znásilnění“, jejich destrukce. Do forem byl indoktrinován význam, který v nich držel jen pod hrozbou násilí. Toto násilí se nakonec obrátilo proti tvůrcům těchto falešných symbolů, které ukázaly svou prázdnotu a neudržitelnost. Na druhou stranu nám toto

zvrácené nakládání s architektonickými formami, které byly kdysi plnohodnotnými symboly, ukazuje, že význam v architektuře není nic definitivního, nekonečného: „Význam není něčím, co by na architektuře lpělo jako její pevná vlastnost. Význam je spíše věcí nestálou a prchavou. Význam je tím, co vzchází ze setkání architektury a jejího publika v praktickém životě.“ (Allen S., 2010, str. 188).

Symbyoly klasické architektury, které tyto režimy jakožto prázdné obaly zneužily ve svůj prospěch, kdysi uváděly na svět novou civilizaci, která byla a dodnes je pro mnohé vrcholným ztělesněním humanity. Tyto symbyoly byly ovšem v antice interpretovány protikladným způsobem, vyjadřovaly jiné hodnoty než v totalitních režimech, tehdy to byl: „Ideál božské a lidské krásy klasického Řecka“, tento ideál byl: „veden ideálem uměřenosti“ (Ševčík O., 2002, str. 90).

V totalitách se pak staly pouhou kulisou divadelním představením, jejichž skutečný obsah nikdo vlastně nechápal a nikoho nezajímaly. Jak píše K. Frampton o nacistické architektuře: „Jazyk romantického klasicismu, zbavený osvícenské obrazivosti a víry, byl nyní redukován na pouhou scénografii.“ (Frampton K., 2004, str. 256).

Samozřejmě, že schopnost symbolické reprezentace architektury neužívaly pouze totalitářské systémy, ale i země demokratické, nebo i monarchistické. Někdy s větším, někdy s menším úspěchem.

Můžeme zde, ještě jako jeden příklad politické symbolické reprezentace v architektuře, uvést monarchistické Rakousko-Uhersko a dobu po jeho rozpadu.

5.4.3 Architektura jako vyjádření národní identity

Rakousko-Uhersko bylo na konci 19. století bylo mnohonárodnostním celkem s několika městskými centry. Dá se hypoteticky říci, že v každé z těchto měst, se mohli potkat příslušníci všech jedenácti „nejpočetnějších, po jazykové stránce definovaných národů. Němci, Maďaři, Češi, Poláci, Ukrajinci, Srbové, Chorvati, Rumuni, Slováci, Slovinci a Italové.“ (Blau E., 1999, str. 7, in: Achleitner F. (ed.)). Takové město habsburské říše bylo velkým multikulturním, multinárodnostním, multietnickým kotlem, ve kterém se navíc shromažďovala tisíciletá zkušenost Evropského prostoru. Navíc v této době docházelo k prudkému růstu industrializace, která začala už počátkem 19. století především ve Vídni, poté v Budapešti a po polovině století se rozrůstala do dalších koutů monarchie, například: „do levnějších lokalit v severních Čechách. Tam se místa jako například Liberec (Reichenberg)

překotně proměnila v menší průmyslová velkoměsta.(Blau E., str. 10, ibid.), což způsobovalo hromadné stěhování obyvatel a celých etnických skupin za prací v rámci celé monarchie.

Vzhledem k těmto národnostním a dalším skutečnostem, nemohlo Rakousko-Uhersko vybudovat něco na způsob jednotného, charakteristicky národního slohu, jak se o nich v tehdejší národně-společenském kvasu snažil snít kde kdo a tak alespoň využilo tehdejší architektonický příklon k historismu operujícího s hojností slohů. Mezi těmito slohy pak kralovala, především pro akademickou náklonnost ke klasicismu a jeho humanistickým ideálům, neorenesance, tedy „sloh odvozený z antického Řecka a Říma.“ (Achleiter F., 1999, str. 24, in: Achleitner F. (ed.)). Tento sloh pak vedení mocnářství roubovalo na jakýkoliv typ budov. Tato skutečnost stavební reality c.k. mocnářství zcela odpovídá tvrzení Oldřicha Ševčíka, z knihy *Architektura, historie, umění*: „Všechny myslitelné veřejné úkoly stavebnictví jsou uzavřeny do vznešené klece sloupořadí chrámu.....Využití řeckého chrámu slouží jak ke zdůraznění důstojného poslání stavby, tak i zastření banálního úkolu.“ (2007, str. 48).

Mocnářství tedy pečlivě propracovalo jazyk neorenesančního stylu, který aplikovalo na průčelí úředních budov a „renesanční kliše“ (Achleiter) se stalo c.k. jazykem srozumitelným na celém území tehdejší monarchie. Tento jazyk je dodnes patrný na budovách škol, muzeí, nebo radnic, ale nejen tam. Na antiku se odvolávaly i drážní budovy a tak: „podle nádražních budov dodnes rozpoznáme území bývalého Rakouska“ (Achleiter F., 1999, str. 25, in: Achleitner F. (ed.)).

Po rozpadu Rakousko-Uherské monarchie v roce 1918 se po celé Evropě začaly formovat nově vznikající národnostní státy, hledající nejrůznější kulturní podklady, ospravedlňující jejich nárok na národní samostatnost. Státy potřebovaly ukotvit svoje ideály a na řadu měla přijít symbolická schopnost architektury. V Německu například P. Behrens, který před válkou stál u zrodu řemeslné a průmyslové organizace Werkbund změnil orientaci své práce, jelikož se změnil i směr doby a „duch národa“ tzv. *Volksgeist*. A Behrens cítil potřebu se na budování podílet: „Obnovené hledání stavitelského umění, které by vyjadřovalo opravdový duch německého lidu, jej vedlo zpět přes stránky Tautova časopisu *Frühlicht* a vlastní novoromantickou nietzschovskou minulost k formám středověkého původu a asociací.“ (Frampton K., 2004, str. 137).

V Maďarsku se zase architekt Ödön Lechner snažil postavit proti akademickému klasicismu a německému centralismu novou architekturu, jejíž těžiště pro něho představovala „maďarská národní kultura“ (Blau E.). Oproti těmto národoveckým tendencím v Maďarsku už před I. světovou válkou stála levicová opozice, sdružená okolo Lájose Kassáka a časopisu MA, kterým ovšem šlo spíše o komunistickou revoluci a tedy osvobození proletariátu, než o architekturu a její službu v budování státu (Platzer M., 1999, in: Achleitner F. (ed.)).

Podobná situace byla i v nově vzniklém Československu, kde ovšem přece jen vládla jiná atmosféra, nebyla zde zprvu tak vyhrocená jako jinde a to díky relativní bohatosti státu, který byl průmyslově nejrozvinutější částí rozpadlé monarchie. I zde (sice) už v průběhu světové války někteří architekti snili o národním stylu a byly to především někteří autoři z okruhu architektů tvořících ve světově ojedinělém kubistickém stylu. Zmíňme např. Vladislava Hofmana, kterého si, jak píše Rostislav Švácha: „během války získala nacionalistická propaganda. Začal tehdy snít o tvorbě jakýchsi prehistoricky záhadných slovanských forem“ (Švácha R., 1994, str. 136).

Mezi dalšími autory, kteří se snažili budovat národní sloh, byl pak především Pavel Janák. Své představy vtiskl do článku *Národní věc a čeští architekti* hned roku 1918, kde mimo jiné tvrdí: „...nevíme, jak prostorově má česká světnice a byt vypadat, má-li být moderní český dům do šířky či do výšky, jaký půdorysný obrazec odpovídá české životní povaze...“ (Janák P., 2009, str. 100, in: Hnídková V. (ed.)). Nakonec, jeho vlastními slovy, byl „sestrůjcem národní typičnosti“ on sám, ještě společně s Josefem Gočárem. Vyprojektovali obloučkový kubismus tzv. rondokubismus, v něm zkřížili své kubistické zkušenosti s poznatky z lidového stavebnictví a dekorativnosti. Jejich snaha však neměla dlouhého trvání a ideu nakonec sami opustili.

Architektura nového československého státu měla nakonec dvě hlavní křídla. První byla skupina oficiálních architektů, řekněme tvořené okruhem okolo masarykovského hradu. Druhé křídlo pak tvořili mladí architekti, většinou Kotěrovy odchovanci, aktivně zapojení do nových proudů světové avantgardní architektury. Obě tato křídla se ovšem vzácně shodla, že prostředkem budování nového státu a řešení jeho sociálních otázek se má stát architektura a důležitější než vyjádření národovosti pro ně bylo vyjádření nově nastolených demokratických principů. Tehdejší inteligence se však nemohla shodnout: „zda demokratičnost architektury v první řadě neznamená reprezentaci demokracie, tedy nalezení vhodného

architektonického výrazu demokratických institucí, anebo zda úkol nové doby nespočívá v důsledné demokratizaci architektury.“ (Švácha R., 1999, str. 91, in: Achleitner F. (ed.)).

Nakonec se úlohy rozdělily takříkajíc samy. Úlohu reprezentativního architekta prezidentského sídla, pražského hradu, se ujal Josip Plečnik. To samo o sobě je vyjádření úplnosti demokratického zřízení prvorepublikového Československa, státním architektem se stal cizinec. Byť v tomto případě šlo o cizince u nás dlouho zabydleného. V letech 1911-1920 byl Plečnik profesorem na pražské UMPRUM. Plečnik zvolil pro své úpravy hradu, ale i pro stavbu kostela Nejsvětějšího srdce Páně klasicizující či antikizující formu, ale těmto formám dokázal vdechnout nový život, nového ducha. Byla to nová interpretace odkazu klasické architektury v tom nejlepším slova smyslu. Chválou na jeho osobnost nešetřil ani jeho nástupce na místě „hradního“ architekta Pavel Janák, který v článku *Josef Plečnik v Praze* napsal například: „U Plečnika se nic neopakuje, tak jak to již kdysi bylo, ale všechno je v něm znovu dokázáno, nalezeno a učiněno. V jeho umění žijí ještě ovšem sloupy, římsy, ale jsou takové, jak nikdy nebyly.“ (Janák P., str. 161, in: Hnídková V. (ed.), 2009) a mimo toto je celý článek vyjádřením velkého obdivu. Plečnikovu postavu zmínil dokonce hyperkritický a nesmlouvavý Karel Teige, když jeho práce označil sice za formalistické, ale „velmi osobité a fantastické v celkové kompozici,..“ (Teige K., 1994, str. 214).

Bytovou výstavbu a výstavbu soukromých dodavatelů ovládli zejména mladí architekti, hlásící se k principům nejprve purismu a posléze funkcionalismu: „Postupně se téměř všichni klienti shodli na tom, že prosperitu československého průmyslu, důstojnost demokratických institucí i humanitní ideály nové republiky umí nejlépe manifestovat ta nejmodernější funkcionalistická architektura.“ (Švácha R., 1999, str. 92, in: Achleitner F. (ed.)).

Vedle toho se stále stavělo rovněž v klasicizující moderně wagnerovského ražení, zejména některé budovy univerzitní, dále pak např. Podolská vodárna od A. Engela, nebo finanční ústavy, projektované převážně F. Roithem.

Na závěr ještě doplním, že svět po I. světové válce prožíval poválečná traumata, která se snažil různorodě zažehnat. Jedním z ústředních symbolů těchto snah se stalo založení Společnosti národů. A architektura se opět ukázala jako vhodný prostředek k viditelné realizaci nově vznikajících ideálů. Většina oficiálních reprezentačních budov, ať už to byly bankovní domy tehdejšího kapitálu, imperiální

budovy Nového Dillí Edwina Luytense, nebo nakonec právě budova Společenství národů byly budovány v klasicizujících podobách, které tehdy reprezentovalo hnutí Nová tradice. Podle Kennetha Framptona byla tato forma oficiální architektury více než nešťastná: „Ideologické poslání, svěřené oficiální architektuře během tohoto období, a klasicistní, ne-li „beaux-artové“ pozadí většiny zúčastněných architektů pomohlo izolovat celý vývoj od pokrokových aspirací moderního hnutí, přičemž ve většině případů byla tato izolace záměrná.“(Frampton K., 2004, str. 248). Mnozí moderní architekti pak nástup nacismu viděli jako selhání Společnosti národů. Toto selhání často ztotožňovali s klasickými formami sídla Společnosti národů, které pro ně artikulovaly starý, konzervativní svět, obsahující příčiny nástupu zhoubné ideologie.

5.4.4 Architektura a symbol – rekapitulace

Než přistoupím ke dvěma kapitolám, v nichž se budu snažit doložit architekturu jako symbol ve dvou jejích konkrétních podobách, v budově gotické katedrále a architektuře funkcionalistického modernismu, jakožto ideologie architektury nového světa, pokusím se zde ještě shrnout předešlá tvrzení.

Na předešlých stránkách jsem se snažil ukázat, že architektura je symbolickým projevem lidské snahy obydlet prostor, vyjádřit skryté kvality obývaného prostoru a snahy do tohoto prostoru uložit své představy o světě a člověku jako takovém. Snažil jsem se rovněž ukázat, že tato činnost je reciproční, interaktivní mezi společností, člověkem a jeho světem, světem v jeho fyzickém i psychologickém aspektu.

Architektura jakožto výraz symbolické sféry lidské kultury nese všechny charakteristiky symbolů v pohledu resistutivních přístupů. Architektura je výsledkem aktivního přístupu člověka ke světu, není pasivním elementem. Naopak architektura utváří svět jako působící pozadí lidského života, architektura je stejně jako Casirrerovský symbol pochopitelná jen coby součást širšího spektra kulturní reality, její pravdivost je verifikována pouze prostřednictvím vztahů k ostatním komponentům. Podobně jako Ricouerovský symbol se rovněž architektura vztahuje k etice: „Jde v ní především o otázky etické. Architektonická praxe musí být vedena představou společného dobra.“ (Pérez-Gómez A., 2005, str. 71, in: Vlček T. (ed.)), neboť étos v architektuře: „označuje způsob, jak lidské bytosti existují ve světě; způsob jakým bydlí. Etickou funkcí architektury mám na mysli její úlohu napomáhat artikulovat společný étos.“ (Harries K., 2005, str. 53, in: Vlček T. (ed.)).

Stejně tak jako má symbol schopnost odhalovat skryté, tak i architektura, jakožto zpředmětněný symbol má tuto schopnost. Prostřednictvím staveb, jak již zde bylo vícekrát zdůrazňováno, se zpředměťňuje, odhaluje a zviditelňuje, to, co je sice ve světě přítomné, ale nehmatatelné. Jako např. v tradičních společnostech vztah obydleného místa s celkem vesmíru a jeho kosmologická podstata, nebo nějaká obecně přijímaná společenská idea. Anebo ještě jeden příklad za všechny. Viděli jsme, že architektura zpřítomňovala Boha: „Nevyslovený svět nám není nikdy zcela přístupný. Vždy je do jisté míry neprůhledný a může být uchopen nebo reprezentován jen prostřednictvím symbolických projevů. Zároveň a právě proto, že je svou povahou nevysloveným světem, je zdrojem identity a relativní stálosti významů. Význam se uchovává v kontinuitě odkazů k primárním symbolům nebo k hierofaniím, které jsou v nevysloveném světě vždy latentně přítomné.“ (Veselý D., 2008, str. 149).

A konečně, architektura má (také) původ v pradávných kosmologiích, přinejmenším některé její části, které stavění do sebe integrovalo a učinilo se součástí kosmu a světa, ke kterým odkazuje, jak jsem se snažil doložit na rozboru sloupu. Nabývá tak kvalit symbolů charakterizované religionistikou optikou Mircei Eliada. Prostor se díky architektuře stává mikrokosmem a nejlépe jsme toto ztělesnění mohli spatřit na příkladu klasických řádů antického Řecka: „...pro Řeky je vlastní názornost krásného představována kosmem, řádem nebes. V řecké koncepci krásného je pythagorejský prvek. V pravidelném řádu nebes nacházíme jedno z největších znázornění řádu, které vůbec existuje.“ (Gadamer H. G., 2003, str. 17). Pokud je stavba architekturou a jako taková i symbolem s vazbou na kosmologický původ lidského bytí, je rovněž jistým archetypem. Nakonec tyto dva pojmy – architektura a archetyp - spolu sdílí společný základ arché, tedy společný původ, který se dá vyjádřit mýtem, neboť v mýtu se primárně rodí symboly. Můžeme zde tedy vzpomenout na Carla Gustava Junga a na jeho psychologický koncept symbolů, hrajících nezastupitelnou roli v integraci lidské bytosti, v procesu individuace. Takovou roli hraje i architektura, která coby reprezentace světa pomáhá člověku integrovat se, pomáhá mu učit se rozumět: „Neměla by architektura i nadále pomáhat člověku nalézat jeho místo a cestu ve stále více dezorientujícím světě?“ (Harries K., 2005, str. 52, in: Vlček T. (ed.)).

Takovým způsobem nám architektura, chápáná jako symbolická reprezentace, spolu s ostatními součástmi kultury umožňuje nahlédnout do života nejrůznějších

společností, do jejich existenční situace. Totiž jak říká Norberg-Schulz: „Člověk potřebuje symboly. Tj. umělecká díla, která „reprezentují životní situace“. (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 5).

Je jen třeba architekturu, stejně jako každý jiný symbol, interpretovat. Architektura nám pak může nechat objevit i významy skryté pro samotné členy společnosti, protože architektura „velmi přesně a pravdivě odráží společnost svých tvůrců, a to jak ty její stránky, pro které byla utvářena, tak i takové, které měly současníkům i potomkům pečlivě utajeny.“ (Syrův P., 1999, str. 290). Což odpovídá „aforismu“ Samuela Butlera – čím lépe organismus něco „ví“ (dosadíme za organismus lidskou bytost, nebo společnost), tím méně je to vědomé. Jenže architektura má svým způsobem výhradní postavení. Je nám totiž každým dnem na očích a tím máme na očích celé dějiny naší společnosti, tak jak ji generace vtiskly do kamene, nebo třeba betonu. My jsme její neoddělitelnou součástí a ona je stejnou mírou zase naší součástí. Jako otisk struktury prostoru v naší paměti, jako otisk světa fenoménů, kterých je artikulací. Nelze se ji tedy vyhnout, neboť bychom museli zrušit svůj každodenní pohyb prostorem světa: „Architektura – na rozdíl od literatury, hudby, malířství a sochařství, ale i divadla, fotografie a filmu - si nemůže legitimně nárokovat kulturní autonomii, neboť je příliš těsně zapojena do procesů každodenního života“ (Frampton K., 2005, str. 34, in: Vlček T. (ed.)) a s tímto tvrzením nelze než souhlasit. Knihu lze zavřít, hudbu vypnout, obraz nebo sochu prodat, zakrýt, ale architekturu? Ano lze ji zbourat. Ale za jakou cenu?

Budovy málokdy stojí samostatně, je to vlastně proti jejich vlastnosti, uváděné v kapitole o místě a prostoru, totiž jejich vlastnosti shromažďovat a koncentrovat. Shromažďují nejen významy a předměty, ale především lidské bytosti, které zakládají a budují existenci prostřednictvím obydlí, vesnic a měst. Taková místa lidského bytí jsou vlastně shluky „nepřirodních útvarů“, skládané, podle určitého plánu, podle urbanistiky, vedle sebe a budují tak kulturní, to znamená „obhospodařené“, umělé prostředí: „Tyto nové nepřirodní útvary bylo a je možno záměrně jejich tvarováním nebo velikostí odlišit, a tím upozornit na jejich význam a účel.“ (Syrův B., 1974, str. 12).

Budovy, shromážděné na jednom místě, shromažďují velké množství symbolických významů, které jsou důležité pro danou společnost, která je takto kolektivně sdílí. Vesnice či město lze tedy chápat jako výraz této kolektivní symboliky, která má schopnost také vyjadřovat jednotu společenství a její

vymezování k ostatním: „Kolektivní symbolika, jež je nástrojem tohoto vymezování, vytváří pocit sounáležitosti, přesahující hranice jednotlivých vrstev a místních loajalit, formuje z velkého množství jednotlivých zkušeností společné, synchronní obrazové pole, člení prostor a čas, vyřazuje nežádoucí. Pomocí kolektivních emocí vytvoří nepřekonatelné hranice a ty, co se ocitnou vně osvojeného území, dehumanizuje do role nepřátel.“(Koryčánek R., 2003, str. 30). Tato kolektivní symbolika je snad důvodem, pro který se většina jejích členů vrací „domů“. K tomu Norberg-Schulz poznamenává, že architektura je rovněž vzniklá z dialektiky „odchodu a návratu“, neboť poutník byl na cestě, ať už to byl poutník osamocený, anebo poutník jakožto lidský rod, který se kdysi vydal na svou pouť z Afriky. Úkolem poutníka je přinést s sebou významy a tyto významy „uvést do díla“, což „vyjadřuje slovo osídlit.“ (Norberg-Schulz Ch., 1994, str. 170). Osídlit znamená postavit dům, založit sídlo, ať ves či město (jsou však také věční poutníci odmítající jakoukoli kolektivní symboliku). A usídlit se znamená v jisté slova smyslu stavět, což Gaston Bachelard vyjádřil velice přesně: „...každý skutečně obydlený prostor nese esenci pojmu domu.“ (Bachelard G., 2009, str. 30).

Tento závěr se dostal až do města, do urbanistického prostoru. A přesto, že v tato práci není věnována městu jako takovému, bylo třeba, městem alespoň symbolicky ukončit tuto kapitolu. Město je totiž faktickým souhrnem vývoje a současného stavu významů a jejich symbolické reprezentace. V městě samotném se významy koncentrují v jeho centru, tam kde kdysi stála akropole, posvátný okrsek: „Město shromažďuje významy svého okolí. Významy města shromažďuje jeho centrum. V centru se přehrává koncentrát města a jeho života. Soustředěné budovy předávají sdělení o minulosti města i jeho aktuálních ambicích, v možnosti setkávání každého s každým se kondenzuje demokratická podstata města, ritualizovaná instituce korza zviditelňuje hierarchizovanou strukturu městské komunity.“ (Czumalo V., Městečko a jeho náměstíčko, 2004, cit. 28. srpna 2010, dostupné z www.era21.cz). Město je nakonec místem par excellence, neboť česká etymologie ukazuje, jak moc blízko si tyto dva pojmy jsou (Halík, in: Halík, Kratochvíl, Nový; 1996).

Architektura tedy, a nejsilněji právě koncentrovaná v prostoru města, má schopnost vyjadřovat, respektive reprezentovat ideje, hodnoty, normy a představy dané společnosti, tedy její kulturu. A to ať jsou to soubory těchto „prvků“ vyjadřujících kulturu vědomé, nebo nevědomé. Skrze architekturu lze spatřit vztah společnosti

k její skutečnosti. Architektura takto artikuluje stav společnosti a její preference pomocí symbolických forem v prostoru. Karel Kosík to vyjádřil velice přesně: „každá epocha má takovou architekturu jaká sama jest. „Mít“ určité epochy je projevem či prozrazením jejího „být“. Odtud ovšem vyplývá, že v architektuře každé epochy je obsaženo více, než se její strůjci domnívají: stavby vypovídají o sobě a své době, o jejich existenci a smyslu stavitelé a obyvatelé nemusejí mít tušení či jasnou představu.“ (Kosík K., 1997str. 53).

Následovat budou dvě poslední kapitoly, které budou ilustrovat předešlé úvahy. Doposud zde bylo hovořeno o architektuře a symbolu především v souvislosti se sloupem a klasickým řádem, respektive jeho podobě antického chrámu. Nyní bych uvedl dva projevy reprezentace lidského světa, které formálně vybočily, ať již více či méně důsledněji a vědomě z hranic světa klasických řádů. Jsou to gotická katedrála a funkcionalistická teorie a praxe architektury. Vybral jsem je ještě z toho důvodu, že v mých očích vlastně tvoří jakési dva hraniční body, mezi nimiž proběhl návrat a bohatá historie klasických forem. Od doby renesance, přes baroko až k postupnému vyprazdňování v dekoratérství 19. století.

Před začátkem tohoto návratu klasické architektury stála středověká architektura gotiky, jakožto absolutní výraz křesťanství a jeho mystiky, koncentrované ve stavbě katedrály, která do širého světa hlásila pravdu křesťanské zvěsti a zároveň dokázala obsáhnout i další roviny tehdejší lidské reality.

A na konci nadvlády klasických forem, na jejích troskách povstával nový duch, který prostřednictvím umění a především prostřednictvím architektury, chtěl vybudovat nový svět. A architektura se stala hlavním symbolem těchto snah.

6. Dva příklady architektonické reprezentace

V následujících v dvou kapitolách se vynasnažím představit souhrn předešlých tvrzení v jejich aplikované podobě. Pokusím se na příkladě gotické katedrály a modernistickém projektu architektury doložit schopnost člověka symbolicky reprezentovat svou kulturu prostřednictvím architektonické artikulace.

Gotická katedrála bude ukázána coby hlavní symbolická reprezentace křesťanské společnosti a coby artikulace křesťanského mystéria na pozadí společensky kulturních změn ve středověku.

Modernistický koncept, s důrazem na jeho funkcionalistický směr, se pak bude představen coby pokračování a rozvinutí osvícenského plánu odtržení současnosti, modernosti od kontinuity tradice. S jeho vírou ve spásnost racionality, pozitivistické vědy, průmyslu a standardizace.

6.1 Gotická katedrála

Na přelomu 10. a 11. století dochází v tehdejší Evropě k důležitým proměnám. Jako architektonický výsledek těchto komplexních celospolečenských změn se nejprve v oblasti Ille de France objeví gotická katedrála. Ta se jako symbol společenské proměny, jako znamení rozvoje městské společnosti a vrcholu rozvoje křesťanství posléze rozšíří po celé Evropě, zvláště pak v její části na sever od Alp.

Tyto změny měly hned několik podob a jejich nejviditelnějším projevem bylo zakládání a neobyčejný rozkvět měst. Města vznikala buď na zbytcích měst antického Říma, některá na základě obcí v okolí tvrzí a hradů, ostatní zcela nově na zelených loukách, nebo na uzlech obchodních cest. Za zakládáním měst stály dva důležité faktory. Jednak šlo o rozvoj obchodu a jednak o zdokonalení zemědělských technik. Nakonec je zřejmé, že tyto dva faktory šly ruku v ruce.

Znalosti v zemědělské výrobě se zdokonalovaly a například: „zapřahání do chomoutu, které se nyní všeobecně rozšířilo, přinášelo velmi cenné výsledky.“ (Ullmann E., 1987, str. 45). Rozšiřují se efektivnější orné techniky, odolnější a výnosnější plodiny, jejich uchovávání a zpracování (např. větrné mlýny). Rozšiřuje se užívání koně jako tažného zvířete, který je v tomto ohledu mnohem výkonnější, než do té doby používaný skot. V sepletí s těmito novinkami a rostoucí technologickou zdatností vzniká podstatně větší potravinový přebytek, který nasytí nejen bohatnoucí feudální vrstvu, ale i zvětšující se vrstvu řemeslných výrobců, kteří se tímto zcela

osvobozují ze svého zapojení do výroby zemědělské a mohou se tak věnovat svému odvětví. Tím pádem vzniká i vícero výrobků, které nespotřebuje venkovská komunita, ve které řemeslník žije a její nejbližší okolí. Výrobci se proto čím dál častěji vypravují do měst, nejprve jen na dobu určitou, na občasné trhy a později se zde usazují natrvalo. Neznamená to ovšem, že by se venkov vylidňoval. Tím jak rostla města, potřebovala také mnohem větší množství zásobovacích komodit, které přicházely z venkova. Zkrátka rostla populace jako celek, která se rozdělovala do vícera, nově vznikajících výrobních sfér.

Řemeslná výroba se tedy stahovala do měst, byly zde zakládány dílny a ty měly větší výrobní potenciál a sním i rostoucí úspěch: „v nových aglomeracích rostoucích na uzlových bodech obchodních tras se soustřeďovaly peníze, tj. moc.“ (Duby G., 2002, str. 38). Za novými výrobky a zbožím, které sem přicházelo i z mnohdy dalekých krajů, se sem, do nově vznikajícího prostředí nově vznikající společnosti, stahovala také feudální vrstva, která samozřejmě cítila příležitost nově nabytého majetku. Ovšem přicházeli i umělci, kteří s rostoucí a bohatnoucí novou vrstvou měšťanů získávali víc zakázek ve městech než v klášterech, kde zejména působili doposud. A samozřejmě, že na sebe nemohli nechat dlouho čekat i příslušníci kléru, kteří pomalu počali opouštět samotu odlehlých klášterů. Nakonec byli ve městech potřeba. Společnost byla křesťanská a měla svoji potřebu pravidelné modlitby a kázání. Nejen to, tehdejší klér hrál další významné role v chodu města. Zakládal chorobince, pečoval o chudé, byl důležitým organizátorem kulturního života. Zároveň byla města sídlem biskupského stolce a kolem něho se soustřeďovala sféra vlivu prorůstající až na královský dvůr.

Toto prostředí umožňovalo mnohem větší konkurenční prostor, ve kterém se střetla právě vrstva nově vzniklé měšťanské společnosti se starými feudály. Bylo to logické vyústění, neboť nová společenská vrstva si svůj úspěch chtěla nechat pro sebe a feudální páni se zase nechtěli jen tak vzdát svých nároků na podíl ze zisku. Měšťané se tedy za každou cenu snažili osvobodit a ti, kterým se to podařilo: „se sdružovali v komuny, jež král obdařoval zvláštními výsadami.“ (Ullman E., 1987, str. 45). První komuny vznikaly ve Francii. Mimo to se ve městech odehrávalo mnoho zajímavých, do té doby nevídaných věcí. Potkávali se zde kejklíři, nejzručnější umělci, zloději, přijížděli cizinci. Ti všichni tvořili pestrobarevnou městskou scénérii: „Urbanistický prostor se tak stával nejenom uměleckým scénickým jevem, ale rovněž i jevem symbolickým.“ (Halík P., 1995, str. 13, in: Halík, Kratochvíl, Nový).

Vznikající města ovlivnila podobu tehdejšího světa i dalšími způsoby. Mezi nimi, zdůrazněme proměnu sídelních forem a tím pádem i proměnu krajiny. Samozřejmě, některá města existovala již před tímto, relativně náhlým, rozmachem. Ale byla to města, oproti tehdy probíhajícímu rozkvětu, živořící, existující v prostorech trosek měst založených Římany a byla často zcela vylidněná. Zbytek tehdejší populace byl rozptýlen především ve tvrzích a jejich okolí, které: „Spojují často bezprostředně rezidenci s hospodářskými budovami, nebo je připojen relativně samostatný dvůr.“ (Spunar K. (ed.), 1995, str. 26). Tvrz bývala většinou lehce opevněná, ale existovala i neopevněná, otevřená sídla. Tato sídla obývali většinou drobnější feudálové. Krom tvrzí existovaly také hrady, které se dělily na královské a na ty které si zřizovali bohatší feudálové a šlechta. Kolem hradů stály domy vesničanů, kteří se do hradu ukrývali v době ohrožení a zároveň byli vázaní poddanstvím hradním pánům, pro které pracovali. Krom podhradních „vsí“ byla v krajině roztroušena také drobná sídla, většinou tvořená nemnoha domy jednoduché konstrukce a zařízení. Byla většinou lokalizována u vodních zdrojů, ať již šlo o pramen nebo vodní tok. Klérus, tvořený řádovými bratry a sestrami, obýval kláštery budované zejména benediktýny a cisterciáky na odlehlých místech, v hlubokých lesích, daleko od ostatního života, kde žili život kombinující život v Bohu, v kontemplaci, se životem vzdělávání se ve filosofii, matematice a dalších vědách, tvořících systém tzv. Sedmi svobodných umění. Kláštery byly jedinými centry vzdělanosti.

Ovšem vzhledem k našemu zájmu, kterým je katedrála, je pro nás důležité, mezi všemi těmito formami usídlení, město. Sem se nyní část obyvatel mimoměstských sídel, uvedených na předešlých řádcích, často stěhovala. Město tak rapidně rostlo na významu a velikosti, určovalo životní styl, vznikaly zde nové ideály, které se nutně musely rozcházet s ideály vyznávanými v hlubokých lesích. Zároveň to ale bylo město křesťanské. To znamená, že se zde nějakým způsobem musela promítnout jednak nová zkušenost života měšťanstva a zároveň přítomnost biskupova, na jedné straně mocenská a na druhé světicí. Však byla tehdejší společnost hlavně společností ekumenickou, založenou na jedné víře v jednoho Boha a jeho Syna.

Město tedy mělo dvě dominanty, respektive tři. Jinak to bylo náměstí, rínek, kde bylo tržiště, místo tvořící faktické jádro života tehdejšího města. Zde se tvořilo dnešní historické jádro měst a okolo něho vznikaly také první kamenné měšťanské domy. Ty byly stavěny na úzkých a hlubokých parcelách, jimiž „byla formálně vyjádřena rovnoprávnost všech obyvatel města.“ (Srov. B., 1974, str. 159). Dále byla ve městě

radnice, správní centrum města a obchodu, dnešním jazykem centrum „služeb“. A konečně třetím, nejdůležitějším bodem města, tedy města biskupského, byla katedrála. Ta představovala nejen středobod města, ale de facto, centrum celého tehdejšího křesťanského světa, zástupný střed tehdejšího kosmu.

Město tedy bylo strukturováno podle dvou měřítek, které odrážely jeho dva základní principy. Jednak profánním měšťanským měřítkem a měřítkem náboženským. Měšťanské měřítko P. Kratochvíl označuje jako antropomorfní a má tím na mysli: „Dimenze půdorysu“, které „jsou odvozeny z forem pěšího pohybu.“ (Kratochvíl P., 1995, str. 78, in: Kratochvíl, Halík, Nový). Náboženský rozměr bytí je transcendentní: „V protikladu k tomu je nadlidské měřítko chrámů..“, prostor města tedy: „Je proto vždy významově zabarven antropomorfními či náboženskými obsahy. Má posvátná centra i profánní periferie. Hranice, centrum a směřování k nebi jako k předobrazu všech míst jsou základní souřadnice středověkého prostoru.“ (ibid., str. 78).

Jestliže měšťané, feudálové, šlechta, král a biskup mohli a často také měli různé pohledy na různé otázky, které se týkaly zejména světských, mocenských otázek, jedna věc je spojovala. A touto věcí byla, jak jsem již předeslal, křesťanská víra. Ta se promítala i do jejich vnímání prostoru a jeho utváření. Z této víry vycházela i „jednota městského obrazu“ (Halík P., in: Kratochvíl, Halík, Nový; 1995). Tímto jednotícím prvkem byl gotický sloh, který se nejvíc rozvinul právě ve stavbách chrámových, zejména ve stavbě městské katedrály.

Pojem katedrála je dnes možné chápat ve dvou základních smyslech. První z nich je smysl čistě z pohledu teorie a historie architektury, ten označuje „několikalodní kostel s většinou plně rozvinutým opěrným systémem, s tzv. vysokým chórem, kolem kterého obíhá ochoz, často lemovaný kaplemi.“ (Ullmann E., 1987, str. 10).

Druhý význam pojmu katedrála je odvozen od prvotně řeckého slova cathedra, původně značící jakékoli sedadlo. Později je toto slovo užíváno v církevním prostředí a označuje biskupské křeslo, respektive: „Biskupský trůn, často umělecky ztvárněný a zdobený, bývá zastřešen baldachýnem; v raně křesťanské době byl umístěn ve středu apsidy, za oltářem; od středověku je vyvýšený a nachází se na levé (evangelní) straně chóru.“ (Ohler N., 2006, str. 727) Od této cathedry je odvozen pojem katedrála, který označuje jakýkoli kostel, který je sídlem biskupa.

Gotická katedrála je symbolem nové epochy zakořeněné v křesťanské víře v Boha, v její hluboké spiritualitě, která prostupovala tehdejší dobu: „Gotická katedrála je nejspirituálnější stavbou v dějinách evropské architektury. V jejím tvarosloví je zakleta obrovská touha člověka po pravdě, po absolutnu, „vzepětí k nebesům“....Návraty ke gotice upomínají prostřednictvím její estetiky na pevný řád hodnot a pospolitost křesťanské obce, která tyto hodnoty vyznávala.“(Ševčík O., 2002, str. 157).

Základním stavebním kamenem každé katedrály nejsou pracně otesané kameny, nad nimiž se lopotila stavební huť, ale Kristus, který je základním kamenem pro křesťanskou ekumenu: ...Ježíš Kristus je základním kamenem spojujícím stěny, který sjednocuje všechno stavení v jednu budovu, ať duchovní nebo hmotnou, v jeden svatý chrám v Pánu.“ (List sv. Pavla Efezským 2, 18-21).

Církev je domem-tělem Božím, také tedy tělem Kristovým a hmotným vyjádřením tohoto těla, jeho artikulací, je katedrála. Proto nad každým hlavním katedrálním portálem je vyobrazen Kristus (nejčastěji v symbolice Posledního soudu) a každý kdo vstupuje, vstupuje ve své podstatě do „ztělesněného“ Krista. Architektura je symbolickým prostředkem, který takové ztělesnění umožňuje. Zviditelňuje neviditelné skutečnosti, které doposud žily pouze v představách a víře. Katedrála je tímto způsobem nejen tělem církve, tělem Krista, ale je rovněž zhmotněnou, na zem sestoupenou stavbou Ježíšova města, Nebeského Jeruzaléma. Na té se může, zde na Zemi, účastnit každý dobrý křesťan. Samozřejmě, že fyzickou stavbu provádí stavební huť, ale protože katedrála je místem kde lze svým způsobem, „uvidět“ Boha, být mu nablízku a vstoupit do jeho náručí, podílí se na stavbě chrámu celá obec. Každý kdo může, přidává se k jeho stavbě nějakým darem, hmotným, nebo duchovním. Každý kdo přispěje a bude nadto ještě žít životem podle přikázání, vstoupí do Krista nejen symbolicky, zde na Zemi, ale i při Posledním soudu, který je faktickým cílem křesťanské víry. Vstoupí do „skutečného“ Jeruzaléma na nebesích a ne jen do jeho vypočtení.

Podobnost s Nebeským Jeruzalémem je také jedním z důvodů, proč jsou katedrály tolik prosvětleny barevnými vitrážemi, které upomínají na zdi drahokamů nebeského města. Avšak tato podobnost není hlavním důvodem, proč mají gotické katedrály téměř odstraněnou hmotu zdí, nahrazenou obřímí okny. Pravým důvodem byla středověká fascinace světlem. Mnozí intelektuálové středověku kombinovali

studium novoplatónských spisů se studiem Bible, ve které je svou imaginativní silou interesovalo mezi všemi nejvíc Evangelium sv. Jana.

Mezi touto elitou dominoval opat Suger, vlivný benediktinský duchovní, který nechal stavět nový kostel v Saint Denis, považovaný za jednu z prvních gotických staveb vůbec. Suger byl hluboce ovlivněn Pseudodionýsiem Aeropagitou, jeho formou novoplatónské mystické filosofie rozebírající božský původ světla, respektive chápala světlo jako boží emanaci a nejjemnější hmotný projev stvoření. Pod vlivem těchto názorů (a snad ještě názorů Plotínových) se opat snažil nadpozemské světlo vtělit do pozemských materiálů. Materiálem, který Sugerovi umožnil, alespoň částečně naplnit představy, bylo sklo a rozvíjející se umění větrají, Suger k tomu sám poznamenává: „Vybral jsem mistry z různých zemí a dal jim vymalovat pestrou řadu horních i dolních skel nových oken, od kmene Jesse v závěru kostela až po okno nad hlavní vstupní branou do kostela. Jedna z větrají povznášejí od hmotných k nehmotným věcem představuje apoštola Pavla, jak otáčí žernovem, a proroky přinášejí do mlýna pytle obilí.“ (Suger, 2003, str. 121, Šourek P. (ed.)).

Nejen umění větrají, ale rovněž nové stavební technologie opěrných systémů, dovolily prorazit do zdí obří otvory pro okna a tak: „V novostavbě svého opatského kostela ztělesnil Suger pseudodionisiovské učení, zejména jeho mystiku světla.“ (Ullmann E., 1987, str. 62).

Suger tlačil na stavitele, „aby nové kněžiště zářilo překrásným, nepřerušovaným světlem.“ (in: Duby, 2002). Nebyla to pouze metafyzika novoplatónské filosofie, která vedla nejen opata Sugera, ale rovněž celou tehdejší společnost k touze po zázračné architektuře. Společnost tehdy toužila po zázracích, o zázracích z kázání: „Člověk měl za to, že pochopil zázrak, jakmile jej měl před očima. Potřeba uctívat nevyslovitelné ve viditelných znacích plodila neustále nové výtvoř.“ (Huizinga J., 1999, str. 335). A katedrála byla absolutní reprezentací tohoto nevyslovitelného ve viditelném světě.

Na hlubokou provázanost středověké víry a fascinací světlem upozorňuje rovněž Dalibor Veselý, který tuto skutečnost uvádí do souvislosti s tehdejší touhou uvést Boha do fyzického světa. Bůh je poznatelný prostřednictvím propojení smyslového zážitku a rozumových procesů a toto jeho poznání vede ke spáse. V rámci plotínovské filosofie emanace se věřilo, že toto poznání je možné prostřednictvím vzestupné tendence, od hmoty, která je nejmní ozářena božskou emanací, vyzařováním, přes světlo které je jemnou hmotou až k nehmotnému Bohu:

„Typickým postupem byl pohyb, vyjádřený vzestupem poznání od fyziky přes matematiku k metafyzice.“ (Veselý D., 2008, str. 85).

Světlo, procházející barevným sklem katedrálních oken, vyjadřuje nevyslovitelnou a nehmatatelnou nádheru, ta je sice hmotná, ale jaksi neskutečně. Tato božská hmota ozařuje svět a odhaluje jeho podobu. Světlo symbolizovalo přechod od hmoty k duchu: „Hlavní naučení, jež měla velká chrámová okna poskytovat, se totiž týkalo přechodu, transmutace tělesnosti v duchovno.“ (Duby G., 2002, str. 54). Toto světelné představení bývalo o některých svátcích doplňováno skutečným divadlem, nejrůznějšími efekty, které měly podtrhnout a zesílit náboženské vytržení věřících, ale také třeba jen pobavit a potěšit oko: V den svatodušních svátků bývalo po celý středověk a zejména k jeho konci zvykem shazovat z katedrální klenby na namačkaný dav účastníků déšť květů, nebo dokonce zapálené chomáčky koudele, symbolizující ducha svatého“ (Heers J., 2006, str. 43).

Na principu světla je také založena velice zajímavá analýza Charterské katedrály Dalibora Veselého. Na těle této stavby demonstruje schopnost architektury symbolické reprezentace prostřednictvím artikulace prostoru. Veselý nám svou analýzou podává odůvodnění předcházejících názorů. Do katedrály se, jako do většiny chrámových staveb vstupuje západním portálem. Je to logické, neboť oltář je na straně východní, od východu přišla moudrost Boží a tímto směrem se během rituálu věřící modlí. Nad portálem je ikonografické znázornění situace posledního soudu, druhého příchodu Kristova na Zemi, kdy dochází ke spasení a příchodu království Nebeského. Veselý tělo stavby spojuje se středověkou logikou světla založenou na principech, které jsem se snažil zkratkovitě přiblížit v předcházejícím odstavci. Logika světla je v katedrále propojeno se slunečním pohybem a umístěním vitráží nahoře korpusu hlavní lodi a rozehrávají tak hru světla a stínů artikulujíc tak Boží podstatu jako vyzařování božského světla: „Na fenoménu světla, které prostupuje barevnými skly, se nejzřetelněji ukazují odlišné roviny artikulace. V nejvyšší rovině je světlo viditelnou manifestací neviditelného zdroje (lux), který úzce souvisí s duchovním významem Písma. Na nižší úrovni se světlo samo ukazuje jako jasnost pozemských prvků a jako mystérium inkarnace. A konečně na nejnižší úrovni světlo poukazuje k záhadnosti stínů a mizí v nepropustné hmotě.“ (Veselý D., 2008, str. 49).

Tyto významy jsou ještě navíc propojeny právě pohybem slunce, pohybujícího se od východu k západu, k portálu s ikonografií posledního soudu, který s sebou bere

zapadající slunce do zásvětí. Symbolizuje se zde konec fyzického světa, smrt je tu propojená se vzkříšením.

Samozřejmě, že tento hluboce mystický, až esoterní, symbolický rozměr katedrální stavby byl srozumitelný pouze úzkým vzdělaným duchovním vrstvám. Katedrála ale neměla pouze tuto symboliku, byla zejména určena obci věřících a jako taková musela „umět“ promlouvat rovněž k širším vrstvám věřících. A také tomu tak bylo.

Katedrální výzdoba, která byla více než bohatá (sochy, vlisy, vitráže, fresky ad.), věřícím v podstatě vyprávěla celý tehdejší svět. Samozřejmě, že ve výzdobě se kladl důraz zejména na biblický obsah, který zde byl znázorněn od svého začátku, od Stvoření až po Poslední soud. Např. E. Ullman, když hovoří o katedrále jako o symbolu tehdejší křesťanské zvěsti a její říše, říká mimo jiné toto: „katedrála poskytuje věrný obraz celého křesťanského světonázoru své doby. Výtvarnými prostředky se tu usiluje o totéž, o čemuž usilovaly celé sumy scholastiky.“ (Ullman E., 1987, str. 63).

Hmota katedrály je hustě pokryta výjevy z Bible, současně na příchozí působí alegoriemi morálky, ukazuje svět, v souladu s tehdejším přesvědčením (Ullman E., 1987), jako jasně rozdělený na dobrý a zlý, přičemž temná strana světa je zde symbolizována nejrůznějšími démony a chrlíči, kterým je vyhrazena: „oblast opěrných oblouků a střeš; v chrlících a figurách na konzolách nabývá tento člověku nepřátelský svět fantastických podob.“ (Ullman E., 1987, str. 64.).

Pomocí těchto a mnoho dalších symbolů, alegorií a vyobrazení budova často negramotné věřící tímto vlastně vzdělává: „umožňovaly didaktické pochopení křesťanského pojetí smyslu světa i lidského konání, nabízely návodné jednání a ukazovaly dobré a špatné příklady.“ (Kováč P., 2007, str. 131). Například proto bylo Poslednímu soudu, na který byl ve vrcholném středověku kladen intenzivní důraz, nejčastěji vyhrazeno nejdůležitější, nejviditelnější místo, tedy hlavní portál katedrály, aby příchozím věřícím připomínaly, že jedině život podle Ježíše povede ke spasení a k životu v Jeho království. Můžeme zde jako příklad uvést výzdobu jižní strany portálu katedrály v Chartres, jak ji popisuje Peter Kováč: „(Ježíš Kristus) žehnajícím gestem vítá každého, kdo vstupuje do interiéru chrámu. Přímo pod trůnícím Soudcem váží archanděl Michael lidské duše. Spravedlivý odchází do ráje, zavržené polyká tlama netvora Leviatana. Církev se nebála ani sebekritiky a peklu propadají i někteří duchovní. Mezi odsouzenci objevíme také vyšňořenou prostitutku

v bohatém oděvu a krásným čepcem na hlavě. Vedle ní je těhotná jeptiška, která porušila slib čistoty. Nechybí ani lichvář s měšcem peněz, které nastřádal na vysokých úrocích. Každého z nich doprovází hrozitánsky vyhlížející ďábel. O vyvolené se pak láskyplně starají andělé. Vše má svoji uměleckou i duchovní symetrii. Téměř každá lidská bytost v pekle má na opačné straně svůj šťastnější protějšek v ráji. Půl napůl.“ (Kováč P., 2007, str. 132).

Katedrála představovala model vesmíru a světa, byla stavěna jakožto nápodoba Stvořitelova aktu. Mistr hutě se při zakládání plánu přidržoval zákonů míry a čísla jako při Stvoření světa (Ullman E., 1987). Její symbolika se tedy dá číst v mnoha vrstvách, jak ukázaly předcházející stránky, a interpretace katedrálních staveb již vydala, a jistě i v budoucnu vydá, na mnoho obsáhlých publikací (jako např. zde citované knihy E. Ullmana, P. Kováče či N. Ohlera).

Kromě těchto hluboce filosofických a metafyzických, mysticko-náboženských významů, katedrála symbolizovala a rovněž prakticky představovala i běžné aspekty města, života jeho obyvatel, i obyvatel venkova. Na jejích stěnách, oknech či portálech byly vyobrazeny nejrůznější práce, typické pro jednotlivá roční období: „v archivoltách tradičními symboly připomínajícími jeho pozemské plynutí (času): od brzkého jara do pozdního podzimu pracují rolníci na poli, v zimě řezník poráží vykrmené prase a starý muž se choulí do pláště a hřeje u krbu.“ (Kováč P., 2007, str. 124).

Život města a jeho okolí se zde ale odehrával nejen na symbolických vyobrazeních, katedrála byla zejména místem života skutečného, místem každodenní reality. A ta probíhala opět jak v rovině profánní, tak sakrální. Sakrální rovina byla samozřejmě rovinou náboženských povinností, kázání a modliteb. Probíhala zde i výuka, při katedrálách vznikaly katedrální školy, jakýsi předobraz pozdějších univerzit. Kupodivu se dá říci, že profánní oblast byla v katedrálách zastoupena ve snad ještě bohatější podobě. Byla místem, kde se odehrávaly svátky a slavnosti nejrůznějších charakterů: „Bez jakéhokoliv zlehčování lze říci, že katedrála byla místem pěkné podívané.....a především katedrály bývaly po celá staletí jedinými zastřešenými, dostatečně chráněnými a velkými budovami určenými pro velká představení, a obecněji jedinými místy pro hry a podívanou, protože masivní stavby arén a amfiteátrů, odeonů, divadel a bazilik antického typu už přestaly být součástí městského prostředí.“ (Heers J., 2006, str. 36). To ovšem nemůže zastříť tu skutečnost, že katedrála, která se často tyčila jako jedna z mála

kamenných staveb nad chatrčemi tehdejšího města, mohla být nástrojem ovládnutí, stejně jako ohromujících představení.

Součástí katedrály byl i významný městský hřbitov. Ten vznikl v jejím bezprostředním okolí, neboť každý si přál být pochován co nejbližší místa, kde se každý den lidé modlí, kde každý den probíhá nějaká svátost a kde byly často uchovávány vzácné relikvie. Hřbitovy u katedrál a kostelů byly chápány jakožto pod ochranou svatých. Pohřbívalo se i v prostoru katedrály.

Tyto prostory ovšem byly vyhrazeny pouze pro „vyvolené“ z řad církve, řeholníků, nebo významných donátorů: „Bylo-li to možné, nechtěli být lidé pochováni jen na hřbitově, ač v posvěcené půdě, nýbrž v kostele, kde se několikrát denně scházeli k modlitbě mniši a jeptišky, a to co nejbližší oltáři, neboť v něm byly uchovávány ostatky světců.“ (Ohler N., 2006, str. 242). I sem nakonec dosáhla lidská nerovnost, často tolik nepříjemná v běžném životě tehdejší chudiny. Stávalo se často, že hřbitovy byly absolutně přeplněné a kosti nebožtíků se ukládaly, kam jen se dalo (Duby, 2002). Ani rozházené kosti nezabránilo tomu, že na hřbitovech se nejen čile obchodovalo, ale vzhledem k tomu, že prostor katedrály i pozemek k ní spadající byly pod ochranou Boží, se sem uchýlovaly nejrozumnější individua, zločinci, největší chudina, zkrátka lidé, kteří z nejrozumnějších důvodů hledali úkryt.

Jistě je ještě zajímavé poznamenat, že katedrála a její stavění bylo ověřeno mnoha řemeslnými a významovými tajemstvími, která byla zprostředkována uvnitř stavebních hutí. Ty tvořily svým způsobem uzavřený svět. Uzavřenost nebyla dána pouze jakousi „esoterní“ povahou znalostí, ale také konkurenčním bojem mezi jednotlivými hutěmi a zejména pak vyděleností vnitřního světa hutě od zbytku městského prostředí velice často způsobená tím, že příslušníci hutě byli jiné národnosti, než obyvatelé města, kteří si u hutě stavbu objednali. Hutě za svou práci často „vandrovaly“ (na svou dobu) dost velké vzdálenosti. Zároveň vyznění stavebního umění zkrátka nebylo žádoucí a členové stavební hutě proto byli vázáni mlčenlivostí a prokazovali se znameními. Každý i ten nejposlednější kameník měl svou značku. Dodnes jich je mnoho k vidění na gotických stavbách po celé Evropě.

U nás je známá kamenická značka Petra Parlěře, vyobrazená na erbu na jeho podobizně v interiéru Svatovítské katedrály. Jméno Parlěř odkazuje k jeho funkci ve stavební huti, byl jejím vedoucím, ve středověku zvaný právě parlěř, polier, parlier, polír. Vedoucí hutě byl jejím mozkem, stavební i morální zárukou, architektem: „Architekt měl dostát vysokým nárokům, jež na něho byly kladeny; často byl ovšem

zároveň mistrem stavby a prvním kameníkem. Měl být velmi schopný, spolehlivý, imunní vůči intrikám.“ (Ohler N., 2006, str. 288). Musel znát geometrii, která se do středověku uchovala z dob antiky a středověcí stavitelé nedosahovali o nic horších výsledků ve svých měřeních, než jejich starověcí předchůdci. Stavitelé se snažili napodobit božské míry a k tomu je vedla Bible. Zakládání staveb bylo doprovázeno rituálem posvěcení pozemku, základního kamene a prvního výkopu. Rituál zakládání stavby uvádí Norbert Ohler ve své knize, když cituje pasáž ze životopisu opata sv. Feodosije: „A poté, co se pomodlili, bylo toto prostranství prohlášeno za posvátné rosou z nebes a pak zase suchem, a při založení kostela byl zažehnut oheň ke spálení trnitých keřů. Po modlitbě musel věřící kníže sám kopat.“ (in: Ohler N., 2006, str. 330), přičemž autor uvádí, že rosa a voda upomíná na starozákonního Gedeóna, pro něhož Bůh seslal rosu a sucho jako znamení své vůle. Trnité keře jsou symbolem nepřátelství a chaosu okolního světa, jejich spálením se zakládá řád uprostřed chaosu, což stavbu odkazuje ke kosmologickému mýtu (Eliade, 1998).

To, že rituál kopání provádí sám opat má rovněž konotace se starověkým světem, neboť kníže je zde coby nejvyšší postava mezi těmi co kostel zakládají a je tak připomínkou starověkých králů: „Stanovení hlavních bodů chrámového půdorysu bývalo výsadou, která příslušela králům“, píše František Kadeřávek a dokazuje své tvrzení na vykopávkách reliéfu z Uru, kde: „V dolní, jen částečně dochované části řezby kráčí již král, který nese na rameni měřické a stavební náčiní, následovaný knězem, za božstvem na staveništi Zigguratu, aby stanovil hlavní body půdorysu věže.“ (Kadeřávek F., 1997, str. 6). Katedrálu a její stavitele lze tedy chápat rovněž jako symboly pokračování této starověké posvátné tradice architektonického umění.

K těmto odkazům tajemství stavitelského umění a kosmologickým mystériím se odvolávají i různí autoři, často až fantaskních, tajnosnubných teorií a knih. Mezi nejznámější patří určitě L. Charpentier a jeho *Mystérium katedrály v Chartres* (Charpentier L., Půdorys, Praha, 1995). Nicméně na rozbor jeho posvátné geometrie zde již není prostor. Můžu ještě vzpomenout tajemného Fulcanelliho a jeho *Tajemství katedrál* (Fulcanelli, Trigon, Praha, 1992). Myšlení tohoto autora je nicméně natolik komplikované a zahalené do

jazyka neprostupné symboliky, že jeho kniha patří do jiných tematických okruhů.

Katedrála je téměř nevyčerpatelným zdrojem informací a inspirací o své době a o společnosti, která ji budovala. Cílem zde nebylo a není podat vyčerpávající obraz doby a její architektury. Popis katedrály podaný na předešlých stránkách má sloužit jen jako stručná a nutně zjednodušená opora tvrzení, že architektura je symbolem, je reprezentací nejhlubších intelektuálních idejí kultury, která ji stvořila. A katedrála je nejlepším důkazem architektury jako symbolu. Katedrála ukazuje hluboké náboženské, mystické rozměry středověkého křesťanského světa. Zároveň je vyjádřením těch nejběžnějších lidských potřeb a tužeb. Někteří autoři se o katedrále a gotice vůbec, vyjadřují jako o nejkřesťanštější architektuře. Katedrála má mnoho možných podob a významů, ale dalo by se říci, že: „Ve své podstatě představuje vrcholný gotický chrám jakoby ne zcela oddělenou část vesmíru.“ (Syrův B., 1974, str. 168). Tedy architekturou v nejryzejším slova smyslu.

Na konec by neměl být opomenut, zde již tolikrát skloňovaný, sloup. Přestože v katedrále šlo především o artikulaci mystéria světla i zde měly sloupy důležitou funkci a zdaleka ne pouze konstrukční. Když jsem citoval sv. Pavla, hovořícího o Kristu jako o kameni, svírajícího pevnost církve, ocituji nyní ještě opata Sugera, hovořícího o sloupech v kostele opatství Saint Denis: „Uprostřed zdvýchá klenbu dvanáct sloupů, tak jako bylo dvanáct apoštolů....“ (in: Ullmann, 1987, str. 57).

6.2 Moderna a funkcionalismus

Kapitola o katedrále byla otevřena zhuštěným popisem změn středověké společnosti a jejích mechanismů, které výstavbu těchto chrámů předcházely. Byly to změny znamenající komplexní proměnu, změny v materiálním i duchovním slova smyslu. Měnilo se zemědělství, technologie výroby, struktura společnosti, způsoby bydlení a mnoho dalšího.

Funkcionalismus, o němž bude zbytek této práce především, se jako jedna z vícera výrazových forem avantgardních teorií architektury, názorově formuje po první světové válce, během dvacátých let 20. století. Dalo by se zjednodušeně říci, že se jedná o ideovou reakci na roztříštěnou architekturu století devatenáctého, zvláště pak jeho druhé poloviny. Tato kapitola bude začata ještě o století dříve, v 18. století, kde se formovaly ideály, které se pak o více než sto let později spolupodílely na formování funkcionalistické architektury.

6.2.1 Osvícenství

Devatenáctému století historických slohů předcházelo období osvícenských myslitelů vyzbrojených novou filosofií založenou na absolutizaci rozumu. Tento rozum povstal jako reakce na protireformační mystickou religiozitu barokního světa. Proti tomu osvícenci postavili racionalismus, logiku a humanismus. Osvícenci hledali inspiraci v antice a renesanci, tuto inspiraci ovšem doplňovali o nové poznatky vědy a filosofie autorů Blaise Pascala, Isaaca Newtona, Reného Descarta, Galilea Galileiho, či Francise Bacona. Pro architekturu této doby tu náhle byly zásadní výzvy, jdoucí ruku v ruce se změnou světa. Jak uvádí Kenneth Framton byly to „přílišná vyumělkovanost rokokových interiérů a osvícenská sekularizace“, které architektky vedly k „důkladnému znovuzhodnocení antiky.“ (Framton K., 2004, str. 16).

Architekti hledali formu, kterou by co nejlépe vyjádřili ducha nové éry a klasické řády se svou vznešeností a umírněností se znova ukazovaly jako nejvhodnější. Bylo to dáno také tím, že se obecně obracel směr zájmu k antickému Římu. Tento obnovený zájem byl spojen s archeologickými výzkumy a nálezy Herculanea a Pompejí (Frampton, 2004), které podnítily zájem ještě o starší antické vzory klasického Řecka a antika se stala výrazem osvíceného rozumu a občanských ctností, těmto obdobím přisuzovaným. Je kladen důraz na strohost a jednoduchost tvarů, na geometrii.

Věda přináší matematické výsledky popisující svět v novém světle. V jistém ohledu, je to popis mnohem přesnější než popisy dřívější, ovšem nové vědění je vytrženo z kontextů dosavadního světa, je odtrženo od tradice, která je nyní chápána jako něco přežitého a nepotřebného, jako něco mrtvého, falešného a čistě historického. Věda a filosofie minulých dob vycházela z této tradice a svými poznatky na ni navazovala, chápala tuto tradici, jako živoucí odkaz, jako kontinualitu času a prostoru. Nová doba svou přísnou racionalitou a důsledným prosazováním: „... newtonovského modelu zavedla nová kritéria racionality, pravdy a smysluplnosti, která proměnila a umlčela celé oblasti tvořivosti a kultury jako zastaralé a nepodstatné. Nejzávažnějším důsledkem této změny byla dezintegrace komunikativní struktury a jednoty každodenního světa.“ (Veselý D., 2008, str. 159).

Bůh přestává být Bohem a je nazván Velkým architektem, tento architekt je Rozum, který má schopnost vše uchopit a ovládnout a takovou roli na sebe berou i živí architekti této revoluce Ledoux, Laugier, Boullé, Durand, Bentham, kteří: „...

dělají z architektury výmluvnou pedagogiku určenou spasit člověka před jeho úpadkem. Je to víc než pedagogika, je to demiurgie.“ (Starobinsky J., 2003, str. 33).

Rozchod se starým světem, je alespoň v revoluční Francii zpečetěn zavedením nového kalendáře. Čas se začíná počítat znova, od začátku, od bodu nula. Vše co bylo, je nenávratně umrtveno, odloženo do historie. O. Ševčík zmiňuje, že tomuto novému začátku podlehnou i architekti, které jsme jmenovali a začínají budovat nový svět prostřednictvím klasicistní architektury, pojímané ovšem jakožto věda a autonomní oblast tvorby, odtržené od celku reality. Tato architektura je „nafouklá“ do obřích rozměrů, je „v nepoměru k lidskému užívání“ (Kahn L.). Architekti se rovněž vrhají do budování utopických ideálních měst jako např. Ledouxovo Chaux. Toto město svým půdorysem předurčuje fungování společnosti, racionalitu jeho provozu a zároveň jsou ve své symbolice dovedené až k absurdní doslovnosti, která měla za cíl srozumitelnost všem obyvatelům města. Také se tyto stavby souhrnně nazývají „promlouvající architektura“. Některé symboly jsou ještě „konvenční“ jako: „svazky prutů na budově soudu nazvané Pacifére, jež měly evokovat spravedlnost a jednotu, nebo izomorfismem, jako v případě stavby Oikema, která měla mít podobu penisu.“ (Frampton K., 2004, str. 20).

Tato přetažená názornost ubíjí architekturu a činí tyto stavby, slovem Jeana Starobinskeho, „upovídanými“. Nakonec tento autor velice přesně připomíná, že symbol se zde mění v alegorii a: „Geometrie se pro jednou opět ztratila pod divokou vegetací.“ (Starobinsky J., 2003, str. 39). Vážná vědeckost zde dostává groteskní podobu.

Většina projektů těchto architektů zůstala pouze na papírech, v říši fantazie a zanikla spolu s francouzskou revolucí v romantické reakci na přepjatou racionalitu osvícenství. Byl však jeden z této generace architektů, který měl dlouhodobý dopad na architektonickou praxi a tím byl J.-N. L. Durand. Ten racionalismus nové doby nepojal coby nástroj pompéznosti a utopismu svých projektů, ale vtiskl jistou podobu osvícenského myšlení do svého pedagogického a teoretického konceptu. Durand pojal své chápání architektury a jejích řádů zcela vytrženě z historické tradice. Architektura je zde zcela autonomní umění, nezávislé na své kultuře a době: „Durand je obvykle považován za prvního architekta, který vybudoval základy architektonického řádu, aniž by odkazoval ke kontinuitě tradice, a na místo toho zdůrazňoval autonomii architektury.“ (Veselý D., 2008, str. 167).

Přestože se takto pojatá architektura zcela odřízla od minulosti tradice a stala se souborem čistě abstraktních teorií, obsahovala do sebe uzavřený systém kompozice, který měl mezi architekty své doby úspěch. Neboť Durand je vztáhl i na klasické řády a formy: „...což samozřejmě znamenalo, že architekti se už nezajímali o jejich historický vznik ani o metaforickou interpretaci, která by z nich mohla vyplynout. V 19. století architektům stačilo používat konfekční vzorník.“ (Rykwert J., 2005, str. 98, Vlček T. (ed.)). Historický vznik slohů už není důležitý, protože už je, s jejich původem a s tradicí z nichž vzešly, nic nespojuje. Důležitým se stává pouze to, zda je ten který sloh aplikovatelný na nějakou konkrétní budovu.

Toto oddělení má ovšem ještě o něco starší historii a jako „zakladatelská“ osobnost této roztržky tradice a architektury bývá uváděn Claude Perrault. Ten sice architekturu ještě plně nevyčlenil mimo kontinuitu světa a historie, ale ve svých myšlenkách a spisech načrtl předpoklady vzniku nové epochy architektury jako autonomní instrumentální oblasti lidské tvořivosti: „Ve svém spise *Ordonnance des cinq ESP de collonesselon la methode des Amiens* zpochybnil tradiční roli proporcí jako záruky vztahu mezi mikrokosmem a makrokosmem...“ (Pérez-Gómez, 2005, str. 73, Vlček T. (ed.)). Zde se otevřela vrátka architektům a revolucionářům konce 18. století a nakonec architektuře avantgardy století dvacátého, architektury, která se stane vědou, která svět nově utváří bez ohledu na jeho kontinuitu v historické tradici. Shrnutí, čím se architektura stala nejlépe, dle mého mínění vystihuje, zde čteně citovaný Dalibor Veselý. Architektura se v této době: „Stala se introvertní oblastí, kdy stavby jsou navrhovány buď podle kritérií osobního úsudku a vkusu, nebo jako anonymní stavby naplňující jen ty nejzákladnější požadavky a technické parametry.“ (Veselý D., 2008, str. 163).

Přelom 18. a 19. století znamenal zlom, který architekturu a celou evropskou společnost vrhnul do určitých zmatků. Svět byl vytržen ze svých kořenů v tradici, kosmologie nahrazena nově vznikající vědou, symbolická reprezentace nahrazena instrumentalitou. Tato odtrženost od starého řádu znamenala, že svět a kultura již neměla jednoznačné vyjádření v architektuře, architektura již jednotně nedokázala artikulovat obraz světa, neboť ten se již nevázal k nějakému jednotnému a jednomu jádru.

Ve Francii byla poražena revoluce a nastoupila napoleonská monarchie, která potlačila utopické sny architektů. Za svůj ovšem přejímá klasicismus revolučního období dovedený ještě do čistších linií, do podoby empíru, v jehož názvu se

neskrývaně odráží imperiální podstata Napoleonovy politiky. Ten rovněž žádá stavby „velkolepé a důstojné“, ovšem zároveň budovy „co nejlacinější“ (Frampton K., 2004). Zde je opět třeba připomenout Duranda, jehož racionalizovaný systém stavění těmto předpokladům plně vyhovoval. Empír je možno označit za poslední pokus jednotného slohu určité společnosti. Jeho strohost a jistou důstojnost rovněž přebírají absolutistické monarchie, např. monarchie habsburská.

6.2.2 Devatenácté století

Naproti tomu z Anglie přichází, jako reakce na francouzské rozumářské osvícenství, romantická revolta, snažící se klást důraz na vernakularismus, tedy na charakter vesnického stavění, na tvarovou různorodost. Romantici hledají vzory v exotice, v Egyptě, staré Číně, ale především ve středověku, tedy v gotice a dávají tak vzniknout novogotickému slohu. Z uvedených skutečností lze vyvodit, že romantismus jako ucelený stavební sloh neexistuje, přestože výrazově je pro něho nejspecifičtější právě neogotika, byť architekti pracovali se všemi historickými slohy.

Romantismus sklízel poměrně velký úspěch, jednak pro svoji mnohotvárnost, kladoucí důraz na charakter stavby, jednak proto, že oproti kosmopolitismu empírového klasicismu dobře odpovídal nacionalistickým tendencím, které se v průběhu 19. století šířily Evropou, jako další z příznaků rozpadu starého světa. Dalo by se zjednodušeně říci, že každý národ jakoby začal hledat ve své historii sloh, který by nejlépe vyjadřoval jeho „národní povahu“. Jako výsledek se nakonec nejčastěji objevila právě středověká gotika, neboť: „dál do minulosti historie většiny zúčastněných národů prostě nesáhá.“ (Syrový P., 1999, str. 290).

Gotika našla odezvu zvláště v Anglii, odkud romantický zájem o ní vzešel a pak v Německu, kde „po vyhnání francouzských vetřelců díla středověkého stavitelství vyvolávala pomyslný obraz národní minulosti jako jednotné středověké říše, v níž křesťanské náboženství propojovalo jednotlivé německé státy.“ (Vybíral J., 2002, str. 61). Zpečetěním národní svornosti měla se stát dostavba gotického chrámu v Kolíně nad Rýnem. V Čechách taktéž hrála obdobnou roli Svatovítská katedrála, roli národního uvědomění a to právě především v řadách romantiků: „Podobně jako se kolínský dóm stával národním památníkem a jeho dokončení vlasteneckým činem, těšila se i Svatovítská katedrála posvátné úctě v pokolení romantiků. „*Pro Čecha je tento chrám(...) národní svátostí*,“ prohlašoval historik August Wilhelm Ambros.“ (ibid., str. 62). V Čechách se ovšem od let šedesátých 19. století prosadila jako národní

sloh spíše neorenesance, což byla do jisté míry odmítavá reakce na „příliš německou“ gotiku

Novogotická architektura však měla ještě jednu důležitou polohu, která vyjadřuje další jistý aspekt 19. století. Tímto aspektem byl závratný růst průmyslové výroby, především ocelářského, strojního, textilního a chemického průmyslu. Rozmach těchto odvětví začal v Anglii tzv. průmyslovou revolucí ještě před koncem 18. století. Revoluce průmyslu byla generována některými vynálezy, z nichž můžeme jmenovat např. spřádací stroj (James Hargreaves) z roku 1764, mechanický tkalcovský stav (Edmund Cartwright) z roku 1785 a zejména parní stroj Jamese Watta, také z roku 1785. Zavedení strojů do výroby a tím její prudký nárůst mělo několik dopadů na podobu tehdejšího světa, které se později odrazily ve vzniku architektonických avantgard, funkcionalismu zejména. Vznikaly nové společenské třídy, docházelo k masovým přesunům obyvatelstva do měst atd.. Přičemž nejchudší vrstvy byly čím dál víc vykořisťovány, což mělo za důsledek vznik několika myšlenkových reakcí odmítajících v různých formách strojovou dobu. Mimo již zmiňovaný romantismus se formoval socialismus a objevovaly se návraty k předindustriální etice křesťanství.

K tomuto proudu patřil, chtělo by se říci „nejvíce ze všech“, anglický teoretik, architekt a designer Augustus Welby Northmore Pugin. Pugin zasvětil svůj život gotice, neboť v ní spatřoval nejvěrnější podobu křesťanské architektury, která mu symbolizovala výraz „doposud nezkažené křesťanské morálky“ (Švácha R., 1993, str. 293). Sám byl katolický konvertita a jeho životním programem byl právě radikální návrat ke křesťanským středověkým hodnotám a architektuře: „Právě Puginovi vděčíme za homogenost gotické obrody, která hluboce zasáhla anglické stavebnictví 19. století.“ (Frampton K., 2004, str. 51).

Jiný autor ovšem klade důraz na jeho moralismus, ve kterém spatřuje odkaz pro modernismus, respektive funkcionalismus. John Maule McKean ve své esejí *První průmyslový věk* (in: Raeburn M. (ed.), 1993) totiž zmiňuje Puginův výrok, kterým tento křesťan a novogotik reagoval na stav architektury 19. století: „Předá architektura naší doby, za předpokladu, že je natolik pevná, aby vydržela, potomstvu nějaký určitý klíč nebo vodítko ke společenskému systému, za něhož byla postavena? Jistěže ne; není to výraz názorů a okolností, ale zmatená směsice slohů a symbolů, vypůjčených od všech národů a dob.“. McKean dále uvádí další Puginovy názory z jeho přednášek, ve kterých tvrdí, že na stavbě „by nemělo být nic, co není

nutné pro její účelnost, konstrukci, nebo patřičnost...“. Tato tvrzení jsou spolu s Ruskinovým (Ruskin spojil Puginovu křesťanskou morálku se socialismem) přesvědčením, že stavba musí být pravdivá: „základem veškeré modernistické architektonické propagandy, anglickou a vídeňskou modernou počínaje a funkcionalismem a anglickým novým brutalismem konče.“(Švácha R., 1993, str. 293).

Puginovy a Ruskinovy názory o nutnosti vztahu podoby budovy k její konstrukci, jejich volání po pravdě a duchu doby v architektuře budov bylo reakcí na tehdejší „rozpadlost“ slohu v architektuře, která vesele bujela již za jejich života a pokračovala až na konec 19. století. Řády se staly pouhými stavebními formami bez jakéhokoli vztahu ke kultuře, která je užívala. Pomalu se stalo samozřejmostí, že jeden architekt stavěl v několika slozích najednou. Řád nyní vyjadřoval pouze jakési „asociační vztahy“, neboť se ustálila jistá pravidla, podle kterých se gotika nejvíc hodila pro sakrální stavby, v klasicismu byly budovány univerzity, renesance byla nejuniverzálnější, od divadel po kasárna. Zkrátka každá budova si vyžadovala projevení v charakteru, jakoby každá instituce byla něčím charakteristická a tato charakteristika byla vyjádřitelná nějakou výpůjčkou z historie, nebo z exotických dálav. Slovy vynikajícího architekta své doby, Johna Soanea: „...budte si jisti, že architektura může v rukou geniálních tvůrců nabýt jakýkoliv vytyčený charakter. Aby jej mohla obsáhnout, aby mohla přinést tuto mnohotvárnost, musí se umět přizpůsobit všem účelům, pro něž je zamýšlena, a musí umět vyjádřit své určení a charakter rozhodným a jednoznačným způsobem. Katedrály a kostely, paláce panovníků a důstojných prelátů, šlechtická sídla, soudní budovy, domy nejvyšších soudců, bydlení zámožných občanů, příjemná divadla i pochmurná vězení, a dokonce i sklady a obchody vyžadují ve vnějším ztvárnění svébytný architektonický styl...“ (in: Rowe C., 2007, str. 75).

Závěrečná část posledního souvětí vyjadřuje něco z toho, na co za nedlouho zaútočí Adolf Loos. Ornament. Ornamentálnost a inflace stavebních stylů byla důsledkem vzniku instrumentální reprezentace namísto symbolické. Byl to důsledek osvícenské destrukce celistvosti světa. Tato souběžnost a koexistence mnoha architektonických výrazů, kterou např. Coliin Rowe považuje za projev liberalismu doby, se s koncem století blížila ke svému zániku. Neboť se ukazovala neudržitelná, neudržitelná pro svou faleš, která se schovávala za „vnější ztvárnění“ prázdné zdobnosti ornamentu bez živé souvislosti s tradicí: „Architektonická praxe od 19.

století postrádá živou tradici a tato skutečnost proto představuje skutečnou výzvu..“(Pérez-Gómez A., 2005, str. 74, Vlček T. (ed.)).

A tato výzva společně s dalšími, které představovaly stále více rostoucí průmysl, překotná výroba nových předmětů, nezastavitelné sociální proměny (dělnické hnutí, sílící kapitál, slábnoucí šlechta atd.), nové stavební technologie (ocelové konstrukce, železobeton), nové stroje a doprava, to vše a ještě další fenomény nedávaly spát umělcům na celém světě, architekty nevyjímaje.

V této zhuštěné podobě jsem chtěl ukázat, co (a rozhodně se mi nepodařilo vyjmenovat všechno) tvořilo podhoubí pro vznik moderny, avantgard, respektive funkcionalismu. Osvícenské vytržení západního světa s jeho časoprostorové a kulturní kontinuity, spolu s neskutečně akcelerujícím průmyslem uvedl tehdejší Evropu do ideových a ideologických zmatků. Starý svět aristokracie začínal být pohlčován sílícím kapitálem v rukou nové skupiny továrníků. Vedle toho obrovská masa chudého dělnictva a sním na jedné straně socialismus, na straně druhé šovinismus a nacionalismus. To vše muselo tehdejší společnost dovést ke katarzi a tou byla I. světová válka.

Ještě před ní se umění a architekturu nevyjímaje snažila reagovat novými směry, které ovšem, především pro svou artistnost, pro své stále ještě dožívající sepětí se zanikající kulturou, nemohly mít dlouhého trvání. Zanikly a staly se terčem pozdější funkcionalistické kritiky a to přesto, že někdy obsahovaly ideje funkcionalismu blízké.

6.2.3 Secese

Autoři svou tvorbou zapadající do 19. století, vznášeli požadavky, které nebyly funkcionalismu vzdálené. Byl to např. požadavek „pravdivosti“ budovy. Ještě než se na dalších stránkách dostaneme k funkcionalismu jako takovému, je třeba krátké zastávky ve Vídni, v roce 1897. V tomto roce zde byl učiněn první reálný pokus o vytvoření celistvého výrazu své doby a totiž založení skupiny Wienersecession. Byla zde dobrá konstelace. Na místní akademii výtvarných umění o tři roky dříve nastoupil jako profesor Otto Wagner. Wagner byl na svou dobu pokrokový architekt s „ostrým citem pro technickou a sociální realitu své doby.“ (Frampton K., 2004, str. 94). Zároveň byl ještě odchovancem profesorů, kteří v něm zanechali něco z romantismu právě zanikající doby. Proto měl pochopení pro jistý radikalismus svých studentů Josefa M. Olbricha a Josefa Hoffmann, kteří se spojili s malíři Gustavem Klimtem a Kolomanem Moserem a jimi založenou secesi požehnal. Svoje pohledy na moderní

tvorbu přitom, rok před založením secese, sepsal do knihy *Moderní architektura*. V tomto spise ještě doznívala romantická představa o národních slozích : „jest jen logické, že např. Jihoněmec, Severoněmec, Francouz, Angličan, Ital atd. musí mít různé ideály krásy.“ (Wagner O., 1910, str.35). Zároveň už ohlašoval požadavky moderní doby: „Vše co se moderně tvoří, musí odpovídati modernímu materiálu a požadavkům přítomnosti, má-li přiléhat modernímu lidstvu, musí zobrazovati naši vlastní lepší, demokratickou, sebevědomou a ideální podstatu a počítati s ohromnými technickými a vědeckými vymoženostmi právě tak jako s praktickým směrem lidstva, jenž vše prostupuje; tj. přece samozřejmé!“ (ibid., str. 26).

Roku 1898 pak Olbrich postavil Pavilon Secese, který se v podstatě stal manifestem secesní architektury, která se záhy rozletěla doslova po celém světě: „Z dnešního pohledu bylo až fantastické, jak rychle a důsledně pronikla secese jako skutečně univerzální sloh do všech oblastí hmotné kultury.“ (Syrův P., 1999, str. 301).

Není zde prostor, abychom tuto cestu secese blíže popisovali. Byl to rychlý triumf s rychlým koncem. Novému umění – L'art nouveau se podařilo ovládnout veškeré odvětví výtvarné kultury. Projevilo se nejen v architektuře, ale rovněž v navrhování nábytku, užitkových předmětů, nebo v typografii a oblečení. Zdálo by se, že secese dokázalo to, nač se tak dlouho čekalo, vyjádřit a spojit ducha doby. Secese se rozšířila a pod rukama různých osobností různých národností, dostala jemné odstíny odlišností. Nicméně měla i svá úskalí, která se pro ni ukázala jako smrtelná. Secese měla blízko symbolismu, někdy až k jistému mysticismu. Především byla těžce ornamentální, vládl jí ornament rostlin, vegetativnost a tak nemohla přežít blížící se požadavek přísné věcnosti funkcionalismu a konstruktivismu, který se pomalu rýsoval na horizontu lámajících se století. Wagner sám se secesí koketoval, ale byl více realistou než utopistou. Jeho secesní tvorba byla méně zdobná, kladla důraz na geometričnost a jeho tvorba vedla k rozvinutí stylu, který se později začal označovat jako individualistická moderna. A jak píše K. Framton, v klimatu před světovou válkou, kdy např. Josef Hoffman propadl nacionalistickým propagandám, na Wagnera „padl úkol secesi uzavřít.“ (str. 99., 2004)

Secesi tedy můžeme chápat jako definitivní tečku za 19. stoletím. Vymezila se oproti historismům, kterými operovala dlouhá doba před secesní revoltou. Secese se rovněž postavila proti akademikům, kteří stále prosazovali především klasické řády. Koneckonců, samotný název Secese, který si skupina mladých umělců zvolila,

vzpouru vyjadřuje. Pochází z latinského slova *secessio* a „znamená odtržení, odloučení, v tomto případě skupiny mladých umělců.“ (Srov. B., 1974, str. 390). Tito tvůrci však často, zejména v počátcích hnutí, lpěli na výtvarné a dekorativní podobě staveb, což je pak v očích poválečných avantgardistů do jisté míry poškodilo. Nicméně i přes to je v chápání secesních architektů pevně přítomen požadavek pravdivosti stavby a snaha po novém vyjádření doby prostřednictvím nového chápání architektury.

Postupem času také ornamentální, naturalistická a rostlinná, zdobnost počíná ustupovat a stavby nabývají čistějších geometrických tvarů. Například stavby autora Salonu Secese J. Olbricha, v německém Darmstadtu, kam jej pozval hessenský velkovévoda Ernst Ludwig, již jasněji vyjadřují požadavek „pravdy“ v architektuře. Jsou téměř oproštěny veškeré dekorativnosti: „Celý soubor je řešen v jednoduchých formách z rezného zdiva – téměř již prostých secesního dekoru.“ (Srov. B., 1974, str. 391).

Toto směřování, k jednodušším, méně dekorativním architektonickým formám, je pak zřetelné u některých dalších secesních tvůrců, zejména jsou to pozdější práce O. Wagnera, P. Berlageho, V. Horta, či v Čechách v práci J. Kotěry (např. Národní dům v Prostějově). Práce těchto architektů jsou pak chápány jako stavby individualistické moderny, která zde byla již zmiňována v souvislosti právě s O. Wagnerem. Toto zjednodušování architektonických forem a důraz na jejich „pravdivost“ architekturu pomalu, nenápadně posouvalo k poválečným avantgardám. Ty však, zpětně, v dílech svých předchůdců spatřovali stále příliš mnoho „umění“, a pro poválečné architekty mělo jít všechno umění stranou.

Například Karel Teige, jeden z hlavních mluvčích avantgardní poválečné generace, viděl historickou úlohu secese pozitivně. Viděl její důležitost v tom, že se její autoři rozhodli znegovat slohové historismy a nahradit je něčím novým, moderním. Viděl ji ovšem zároveň právě jako dovršení končícího století: „byla zároveň dovršením této slohové architektury tím, že také věřila v dekorativní podstatu stavebního umění a spokojila se záměnou dekorativního slovníku.“ (Teige K., 1994, str. 203). Pro Teiga, stejně jako pro jeho avantgardní soudruhy secese neučinila ten nejzásadnější krok. Nerozbila dekorace a neuvolnila tak z pod ní „ducha doby“, který se skrýval ve funkčnosti staveb. Secese nepodnikla skutečnou proměnu společnosti: „Secesní revoluce udála se na povrchu staveb a její zásah do organismu a struktury budov nebyl radikální.“ (Teige K., 1994, str. 204).

6.2.4 Adolf Loos

Teige a ostatní jeho současníci, nejvíce snad pak Le Corbusier, oceňovali v konci 19. století něco, respektive někoho úplně jiného. Byl to Adolf Loos, jedna z nejzásadnějších postav architektury 20. století. Může nás těšit, že to byl brněnský rodák, který se jako první ohrazoval proti secesi a zejména pak proti ornamentu jako takovému.

Již v roce 1897 se Loos ostře ohradil proti secesnímu hnutí. V článku „*O tom uměleckém průmyslu*“ sice říká, že staré slohy jsou mrtvy a ať žije nový sloh. Jenže toto Loosovo opěvování je jen na oko, nese hořkou příchut' ironie, která byla tomuto architektovi tolik blízká. Hned vzápětí totiž dodává, že tolik opěvovaný sloh není zrozen z ducha doby, že je sice moderní, ale pouze v tom smyslu, že secesní domy jsou dnešní, tedy postavené roku 1897/98. A jeho kritika je zdrcující, nekompromisní: „S těžkým srdcem musíme odpovědět, že nemají (secesní předměty) s naší dobou nic společného, jsou plny vztahů k abstraktním, nám dnes už nepochopitelným věcem, plny symbolů a vzpomínek – jsou středověké.“ (Loos A., 2001, str. 27). Svůj odsudek završí, když secesisty označí za umělce-vyšíváče a Hermanna Obrista za největšího z nich.

Loos se šel svou kritikou architektů a architektury své doby ovšem ještě dál, když v roce 1908 prohlásil, že „ornament je zločin“. Důvody svého tvrzení posléze sepsal do jeho nejslavnější eseje *Ornament a zločin*. Historik Charles McKean shledává tento esej jako: „případný; jen málo secesních architektů, kteří vytvářeli dobrou architekturu mezi rokem 1895 a 1905, se dále vyvíjelo.“ (McKean Ch., 1993, str. 255, in: Raeburn M. (ed.)).

Loos zcela přesně předvídá, kam bude architektura směřovat. Architekty obviňuje (oprávněně) z pustého imitování a všude užívaný ornament vidí jako společenský úpadek, návrat k tvorbě primitivní. S rozvojem kultury totiž, podle jeho tvrzení, ornament mizí. Usuzuje, že jeho současníci chtějí vybudovat nový sloh a přitom vytvářejí pouze nový ornament. Jeho kritika ornamentu má mimo architekturu i sociální rozměr, neboť v jeho užívání vidí jeden z důvodů vykořisťování: „Ze skutečnosti, že ornament již není přirozeným plodem naší kultury, nýbrž přežitkem minulosti anebo znakem úpadku, plyne, že práce ornamentalisty nemůže být normálně placena.....Tato zastaralá zaměstnání nutí své oběti pracovat dvacet hodin, aby vydělali mzdu odpovídající osmihodinné práci moderního dělníka.“ (Loos A., 2001, str. 145).

Ornament pro Loose představuje útlak a do jeho likvidace vkládá symbol nové doby, která bude lepší a svobodnější stejně jako architektura budující tento nový svět. Svět bez zbytečného a zaostalého ornamentu. Nově přichází století je v jeho očích příslibem naplnění jeho vizí: „Co právě vytváří velikost naší doby, je její neschopnost vytvářet novou ornamentiku. Přemohli jsme ornament: naučili jsme se tomu, že se bez něj obejdeme. Hle přichází století nové, v němž se uskuteční nejkrásnější přípověď. Brzy zaskvějí se ulice měst jako velké, celé bělostné zdi. Město XX. Století bude oslňující a nahé jako Sion, město svaté, jako hlavní město nebes.“ (Loos A., 2001, str. 142). Nová architektura a z ní stvořená města symbolizují příchod lepší budoucnosti. Tuto vizi architektury Loos poprvé uskutečnil v projektu obchodního domu Goldman & Salatsch, dnes přezdívaného Looshaus. Absolutní nepřítomnost ornamentu (nahrazený drahým obložením spodní části budovy) znamenala, nejen pro tehdejší Vídeň, téměř kulturní šok.

Nakolik bylo Loosovo vystoupení proti ornamentu důležité pro další generace designerů a architektů dokazuje pasáž z knihy umělce a pedagoga avantgardní školy Bauhaus László Moholy-Nagye. Ten své poznatky z výuky na této škole shrnul o více než dvacet let po vydání „Ornamentu a zločinu“ v knize *Od materiálu k architektuře*, kde mimo ostatní píše: „Tam, kde byla dokonale naplněna funkčnost, je ornament přebytečný. Ornament se totiž nachází téměř vždy za hranicemi funkčnosti. Většinou se jedná o druhotnou, dodatečně přilepenou ozdobu, která měla esteticky pozvednout něco, co nebylo samo o sobě schopno dostát představám o dokonalosti.“ (Moholy-Nagy, 2002, str. 71).

S Loosovou negací ornamentu souvisí i negace architektury chápané coby umění. Architektura v jeho očích kdysi byla uměním, ovšem to již v nové době pominulo. Loos ve svém tvrzení, že architektura „dnes není uměním o nic více než tetování nebo obuvnictví“, předznamenal architekturu, tak jak ji chápali architekti sdružení v hnutí Neue Sachlichkeit. Loos architekta chápe jako řemeslníka, jako zedníka, kterého stvořila příroda a ten poté stvořil architekturu.

Loos přispěl vývoji moderních, avantgardních směrů ještě jednou zásadní věcí a tím byl jeho Raumplan. Svěbytné a poměrně složité rozvržení vnitřního prostoru. Když Kenneth Frampton shrnuje důležitost Loosova příspěvku moderní architektuře, zdůrazňuje právě také: „...formulaci Raumplanu jako architektonické strategie, překonávající protiklady kulturního dědictví buržoazní společnosti.“ (Frampton K., 2004, str. 113). Je ovšem (obecně Loosovský, potažmo avantgardistický) paradox,

že projekt Raumplanu Loos dovedl k dokonalosti ve stavbě buržoazní, ve slavné pražské Millerově vile.

Nakonec citujme Karla Teiga, který Loosovův přínos shrnul následovně: „Loos narýsoval demarkační čáru mezi architekturou a uměním. Od negace ornamentu došel logicky k negaci architektury, pojímané jako dekorativní umění. Vyřadil stavebnictví a bytový průmysl vůbec z cyklu výtvarného umění a prohlásil je za řemeslo.“ (Teige K., 1994, str. 208).

6.2.5 Louise Sullivan - chicagský skelet

Loos představoval jakéhosi praotce funkcionalismu na evropském kontinentu. Za druhého „praotce“ můžeme považovat Louise Sullivana, amerického architekta z Chicaga. Zde se na konci 19. století odehrála zásadní věc, začaly se zde stavět výškové budovy, mrakodrapy.

Sullivan funkcionalistům odkázal dvě věci. Prvním z nich byl skelet a druhým heslo „forma následuje funkci“. Přičemž obě věci nebyly plodem tvůrčího rozjímání, ale byly produktem tvůrčí adaptability. Na Sullivena a další architekty tehdejšího Chicaga tlačily skutečnosti tvořené rozbíhajícím se americkým kapitalismem. Tyto tlaky nutily architekty vymýšlet co nejefektivnější konstrukce: „jestliže chtěli chicagští architekti osmdesátých let zachovat svou praxi, neměli na vybranou a museli zvládnout pokročilé konstrukční procesy.“ (Frampton K., 2004, str. 63).

Investoři chtěli od architektů co nejlevnější a zároveň nejpraktičtější pracoviště pro své kancelářské zaměstnance. Architekty zároveň limitovali drahé městské pozemky. A Sullivan dokázal pružně reagovat. Koneckonců jeho kancelář, kterou vlastnil spolu s architektem Adlerem, patřila mezi nejúspěšnější. Sám Sullivan připouštěl, že konstruovat stále vyšší budovy jim umožnily dvě věci, vynález pevné ocelové konstrukce a spolehlivé výtahy. Skeletová konstrukce se stala velice úspěšnou pro svou úspornost a jednoduchou aplikovatelnost, stala se novou formou stavění: „Protože je neutrální prostorový rastr vymezený skeletovou konstrukcí obzvlášť výmluvným a přesvědčivým symbolem, stal se principem, který ustavuje vztahy, určuje řád a generuje formu. Stal se nejen katalyzátorem architektury i architekturou samotnou. Současná architektura je bez něj téměř nepředstavitelná.“ (Rowe C., 2007, str. 97).

Slavná formulka o funkci a formě pak pochází z roku 1896, ze Sullivanova článku *Problém vysoké úřední budovy z výtvarného hlediska*. Sullivan v článku rozebírá svůj

postoj ke stavbě mrakodrapů a odmítá zde jakoukoli individualizaci jednotlivých traktů či pater výškových budov, tak jak to činila valná většina jeho současníků. Prosazuje jednoduchou fasádu, která je dána skeletovou konstrukcí, je jejím vyjádřením. Uvádí přitom, že tato podoba budov není dána jeho výtvarným cítěním, ale čistě a pouze přírodním zákonem: „Jsem přesvědčen, že je samotnou podstatou každého problému, že obsahuje a naznačuje své vlastní řešení. Toto považuji za přírodní zákon.“ (Sullivan L., in: Michl J., 2003, str. 90). Toto tvrzení je někdy terčem kritiky. Např. Jan Michl, z jehož knihy Sullivana cituji, kritizuje celou funkcionalistickou architekturu a design, inspirované Sullivanovým tvrzením „Forma následuje funkci“, jako metafyzické a platonské (každý předmět je v tomto pohledu předem dán, protože „někde“, jak podle Michla věří funkcionalisté, leží jeho dokonalá podoba, kterou stačí pouze nalézt a přivést na svět). Nicméně Sullivanova formulace problému stavby a konstrukce měly obrovský význam na celou konstruktivistickou a funkcionalistickou architekturu první poloviny 20. století a pomohla tak vytvořit ideologické podhoubí architektonické avantgardy. Pomohla vytvářet její představu o tom, kterak reprezentovat symboly nové doby.

Na rozdíl od Michla Collin Rowe vidí chicagský přínos funkcionalismu a architektury vůbec, v jiném světle: „Dalo by se říct, že se skelet v moderní architektuře stal tím, čím byl v antice či renesanci sloup. Tak jako sloup, vytváří i skelet určují měřítko budovy, k němuž jsou vztaženy všechny ostatní prvky, a stejně jako klenuté pole v gotické katedrále určuje systém, kterému jsou podřízeny veškeré ostatní části stavby.“ (Rowe C., 2007, str. 97). Rowe dále tvrdí, že to co byla pro renesanci Florencie a pro gotiku Ill de France, bylo Chicago pro moderní architekturu.

6.2.6 Moderna po I. světové válce

Po první světové válce nastal obrovský kulturní kvas, který se dotkl všech podob umění, samozřejmě architekturu nevyjímaje. Předešlé odstavce se snažily představit, důležité faktory vedoucí ke vzniku funkcionalistické architektury. Přelom 19. a 20. století byl příslibem revolucí, které naplno vypukly s koncem světové války.

Ještě než válka začala naznačili italští futuristé směr, kterým se bude svět a s ním především architektura ubírat: „...kosmopolitní cestování, duch demokracie a úpadek náboženství učinily zbytečnými velké zdobené budovy, které kdysi vyjadřovaly královskou moc, teokracii a mysticismus...právo na stávku, rovnost před zákonem,

autorita čísel, uzurpující moc davu, rychlost mezinárodních spojů, hygienické zvyky....Už se necítíme být lidmi katedrál a starých zemanských hal, nýbrž lidmi grandhotelů, železničních stanic..." (Sant'Elia A., in: Frampton K., 2004, str. 103-4). Na obzoru se rýsovaly nové symboly, které bylo třeba uvést do světa pomocí architektury. A tohoto úkolu se chopil funkcionalismus.

Největším architektem poválečné doby a 20. století vůbec, byl nesporně Le Corbusier. V roce 1923 vydal knihu s příznačným názvem, *Za novou architekturou* (Praha, Arbor vitae, 2003), kde prezentoval své přesvědčení, které v mnoha bodech vystihlo myšlení velké části nastupující generace architektů.

Obrovský vliv na Corbusierovo myšlení a myšlení celé tehdejší architektonické avantgardy, měla revoluce v Rusku. Ta ve svých začátcích opravdu vypadala jako naplnění snů mnoha evropských intelektuálů včetně architektů. V porevolučním Rusku přicházely ke slovu mladí tvůrci s neotřelým pohledem na věc, konstruktivisté, kteří měli v rukou obrovský symbolický nástroj, a tím byla architektura oslavující konstrukci. Pomocí ní měli v úmyslu budovat novou společnost. V porevoluční atmosféře se střetli architekti, kteří byli neúnavnými propagátory klasicismu, jako byl např. Ivan Fomin a mladí experimentátoři, žijící myšlenkou konstruktivismu. Tito mladí architekti chtěli prostřednictvím svých staveb budovat proletářský svět: Alexander Vesnin, Vladimir Tatlin, El Lissitzky. Revoluční architekti proto založili vzdělávací instituci VCHUTEMAS (zkratka Vyšie chudožestvenno-techničeskije masterskije = Vyšší umělecko-technické dílny). Za cíl si vytyčili racionalizaci architektury za podpory striktně vědeckých výzkumů a jejich výsledků. Na podporu svého racionalisticky-konstruktivistického pohledu do organizace nabírali sociology, psychology, inženýry. Členové VCHUTEMAS byli do jisté míry ovlivněni Malevičem a jeho požadavkem učinit kritériem umění ekonomii. Vedoucí této organizace N. Ladovsky inspirovaný Malevičovými myšlenkami: „vyvinul princip ekonomie psychické energie jako hlavní kritérium architektury.“ (Žuravlev A., 1987, str. 70).

Toto všechno mladým architektům v západní Evropě imponovalo. Nejblíže k ruským avantgardistům měli architekti sdružení pod velmi volnou organizací Neue sachlichkeit (Nová věcnost), kde bychom mohli najít taková jména modernistické architektury jako Mart Stam, Bruno Taut či Hanes Meyer. Architekti tohoto okruhu sice neměli jednotnou a trvale platnou platformu, ale do jisté míry se dá tvrdit, že myšlenky „věcnosti“ se zkoncentrovaly na půdě školy Bauhaus. Ta představovala

ojedinělý projekt školy vyučující na základě poznatků modernistického umění a architektury.

Někteří z architektů tohoto okruhu dokonce navázali s ruským kolegy aktivní spolupráce a to zejména po Lisickijho přesídlení do Berlína, kde spoluvydával časopis Věšč. Tento okruh autorů byl ovlivněn nejen ruským konstruktivismem, rovněž také teoriemi utopistů a moderním malířstvím. Zejména Malevičovým suprematismem a malbou holandské skupiny De Stijl: „Společným jmenovatelem pro architekturu Theo van Doesburga, Le Corbusiera, G.T. Rietvelda, Waltra Gropia, Arthura Korna je pro Maleviče plocha (plane). Jejich architektura pochází z plošného malířství, tj. z umělecké formy obsahující plošný element“.(Rezek P., 2009, str. 129).

Mezi jmenovanými je i Le Corbusier. Ostatně inspirace moderní malbou u tohoto architekta není rozhodně náhodná a neznámá. Sám byl rovněž zdatný malíř ovlivněný puristickou malbou Amédée Ozenfanta, s nímž se přátelil. Le Corbusier maloval pod svým pravým jménem Charles-Édouard Jeanneret a puristickou inspiraci přenesl i do své architektonické tvorby. Kromě malířství byl, stejně jako většina tehdejších architektů, především fascinován inženýrskými stavbami, zejména americkými, které vyzdvihoval před starou architekturou 19. století: „Američtí inženýři drtí svými výpočty architekturu v agonii.“ (Le Corbusier, 2005, str.20).

Architektura staré Evropy byla v jeho očích v úpadku a čekala na spasení, na nové impulzy a inspirace, které spatřoval právě v inženýrském, racionálním přístupu ke stavění. Bylo třeba se rozejít se starým světem: „Architekti jsou rozčarování a nezaměstnaní, chvástaví a mrzutí. Protože brzy nebudou mít co dělat. Nemáme už peníze na lešení historických vzpomínek. Musíme se očistit. Inženýři se o to postarají a budou stavět.“ (Le Corbusier, 2005, str. 7).

Le Corbusierem vedená revue *L'esprit nouveau*, jejíž název je více než výmluvný (Nový duch), byla plná oslavy inženýrství a mašinstvu. Le Corbusier, stejně jako ostatní modernističtí architekti, miloval letadla, auta, parníky, stroje veškerého druhu. V nich spatřoval dokonalé formy, symboly nastupující éry, o které by se měla snažit architektura nové doby: „Náš vnější svět se strašně změnil ve svém vzhledu a ve svém užívání s příchodem stroje. Máme novou optiku a nový sociální život. Ale ničemu z toho jsme nepřizpůsobili dům.“(ibid., str. 8). Z tohoto tvrzení jasně vyplývá pevné modernistické přesvědčení, že architekturu je třeba obohatit, implantovat do ní racionalismus a vědecké poznatky. Je třeba hledat inspiraci v průmyslové výrobě a

typizaci. To všechno dohromady vytváří novou poezii, jak o ní v té době psal Karel Teige.

Kniha *Za novou architekturu* rovněž odkazuje na Sullivanovo tvrzení o formě a funkci: „Letadlo nám ukazuje, že správně stanovený problém nalezne své řešení.“ (ibid., str. 88). Zároveň zde stanovuje potřebu nutnosti stavět architekturu zevnitř, pravdivě, venek je projev vnitřku, jako vše v živé přírodě: „Vnějšek je výsledkem vnitřku.“ (ibid., str. 146).

Spolu s Le Corbusierem i ostatní architekti hovoří o tom, že jejich architektura je projevem ducha doby, že oni jsou jeho zprostředkovatelem, iniciátorem. Je třeba být inženýrským, hygienickým, sociologickým. Je třeba pohřbít starý svět a stát se tvůrcem světa nového, být jeho organizátorem: „je třeba revolucionizovat architekturu a architektonickou práci, třeba dnes jen teoretickou a hypotetickou, spolupracovat na nové organizaci světa. Neboť architektura je především tvorbou organizační.“, napsal Karel Teige. A Walter Gropius jako by ho doplňoval: „Formy nové architektury se zásadně liší od forem starých; jsou prostě nevyhnutelným, logickým produktem intelektuálních, sociálních a technických podmínek naší doby.“ (in: Norberg-Schulz, 1994, str. 194).

A právě mezi světovými válkami se zdála být ta nejvhodnější doba pro vytvoření nového světa, s novým uměním, společností, architekturou a symboly. Svět minulého století se zdál definitivně pohřben v ruinách hrůzné války, symboly starého světa jakoby definitivně vyhasly a ukázaly svou další nemohoucnost: „Zhroucení jednoho mocenského systému znamená možnost nastolení nových, masově působících antisymbolů, které signalizují odhalení, neúplnost, neúčinnost vládnoucího symbolického jazyka.“ (Koryčánek R., 2003, str. 37).

Evropa se po válce zmítala v masových nepokojích a avantgardní umění v čele s architekturou nabylo dojmu, že ono je tím nejdůležitějším nástrojem na jeho znovuvybudování. A mezi všemi umělci a tvůrci to byli často právě architekti a nejvíce ti funkcionalističtí, kteří byli přesvědčení o spásnosti svého oboru: „Pro funkcionalisty je architektura prostředkem pro zavedení sociálních práv.“ (Koryčánek R., 2003, str. 168). Právě proto byli funkcionalisté natolik interesováni sociologií, ekonomii, technikou a matematikou. Obory, které svou racionalitou a schopností tvořit mechanismy a systémy, pomáhaly architektům pochopit nově vznikající potřeby rozvíjející se poválečné, průmyslové a především městské civilizace: „Moderní architekt je nejen důmyslný konstruktér, nýbrž také a v neposlední řadě pronikavý

sociolog.“ (Teige K., 1994, str. 219), píše Teige a o pár řádek dál pokračuje v tématu: „Architektonická avantgarda klade sociální faktor jako rozhodující do popředí; moderní architekt není jen specialistou v úzce omezeném smyslu, nýbrž zároveň sociálně aktivní silou, neboť odborné otázky a zájmy architektonické práce jsou zároveň společenskými otázkami a úzce souvisí s hospodářskými a kulturními poměry.“ (ibid., str. 224).

Sociální faktor stál skutečně v popředí funkcionalistického projektování. A v rámci hledání ideálního lidového bydlení vzniklo několik sídlišť s velice, na svou dobu, moderně řešenými byty. Např. sídliště Bruchsfeldstrasse ve Frankfurtu n. Mohanem (in: Frampton K.), nebo např. družstevní byty v Praze na Pankráci (in: Švácha R.). Samozřejmě, že radikální křídlo tehdejší avantgardy šlo ve svých konceptech ještě dál, než bylo „pouhé“ řešení obytného domu pro sociálně slabší vrstvy společnosti. Teoretizovalo se o minimálních bytech a vymýšlely domy pro kolektivní bydlení coby protiklad buržoazním vilám a palácům. Toto téma shrnul v eseji *Minimální byt a kolektivní dům* právě Karel Teige: „Problém moderního minimálního bytu klade se elementárně a v sociálním měřítku jako problém generální linie lidské potřeby, jako problém generálního plánu: jak bydlet. Standart bytu, vyhovující massám a typickým biologickým, sociálním a kulturním potřebám. Je třeba zavrhnout diferenciaci bytu podle stupně majetku a podle subjektivních zálib obyvatele.“ (Teige K., Stavba IX, 1930-1931, s. 28-29, dostupné z www.archiweb.cz). Ostatně téma „existenčního minima“ měl na programu i kongres CIAM roku 1929 ve Frankfurtu (in: Frampton K.). Kolektivním bydlením se zabýli sovětští avantgardisté, levé křídlo architektů v západní Evropě, ale např. i Le Corbusier, který byl víceméně apolitický. V letech 1946 – 52 byl podle jeho projektu vystavěn kolektivní dům L'Unité d'Habitation v Marseille.

V Československu byl realizován projekt Kolektivního domu, zkráceně Koldomu až v poválečných letech 1948-50 v Litvínově. Jeho autoři Václav Hlinský a Evžen Linhart tak realizovali jeden z posledních projektů avantgardy na území komunistického Československa.

Mou snahou bylo uvést některé základní motivy obsažené v modernistickém hnutím, především v architektuře, která je přetavila v nástroje k utváření nového světa a jeho symbolů vzešlých z „ducha doby“. Tyto motivy mají svůj původ na konci 18. století, kdy došlo k prvnímu rozdělení světa s jeho tradicí na pozadí rozvoje pozitivistické, moderní vědy, jakožto instrumentu chápání a výkladu světa. Jak jsem

poukázal tato změna měla i významný dopad v oblasti architektury, která se jakoby znovu zakládá odtržena od kontinuity tradice (Veselý D., Colquhoun A.). Francouzští osvícenci a revolucionáři chtěli anulovat historii a tradici a vytvářeli tak nové situace, konkrétně v architektuře: „....nezpochybňuje se jen palladiův styl, ale zcela nově se promýšlí vztah architektury a společnosti. Aspoň jmenovaná část architektů (Ledoux, Laugier, Boullé, Durand, Bentham) má stejný pocit jako tvůrci nového kalendáře – architektura začíná znovu od bodu nula.“ (Ševčík O., 2002, str. 257). Toto odtržení současného (tzn. moderního) od minulého vedlo k atomizaci jednotlivých lidských oborů, které dříve tvořily jednolitý celek lidské společnosti, jejího světa a kultury. Tento rozpad pak umožnil architektům cítit se absolutními tvůrci nového světa, jeho demiurgy. Právě tato víra architektů v sebe sama, jakožto absolutního organizátora, tvořitele-vědce, jak jsme viděli už na příkladu teorie Karla Teigeho, nejsilněji ožila přibližně sto let po francouzském revolučně-osvícenském období, v době modernismu. Modernistický, nebo chceme-li avantgardní, architekt meziválečných let 20. století se domnívá: „že svět je v podstatě vždy architektovým vlastním světem.“ (Veselý D., 2009, str. 28), nebo ještě slovy jiného autora: „Stává se tím, kdo předvídá, co by mělo být, stává se prostředníkem mezi nevědomím psychologickým životem „lidu“ a technologickými prostředky, které jsou mu dostupné – vizionářem, prorokem, guru. Stává se nejen protagonistou sociální obnovy, ale dalo by se říct i porodní bábou historie – či formy, která má historický význam.“ (Rowe C., str. 129, 2007).

Snahou této kapitoly bylo zde ukázat, že to nejsou pouze technologické prostředky, kterými architekt tvoří svět, ale že jsou to zejména symboly. Modernističtí architekti se pokoušeli pomocí takových prostředků vybudovat nový svět, který by se rozešel s nekompaktním, roztržitým výrazem architektury 19. století, podobně jako to chtěli udělat architekti francouzské revoluce století osmnáctého. Stejně jako Bouleé a další architekti své doby, i modernisté věřili v nový, logický svět racionality: „Tato (funcionalistická) víra v nové, zavrhuje vše minulé, byla v podstatě stará osvícenská víra ve spasitelnou moc rozumu, žádajícího přehledný, jasný a logický řád: „do něhož mají být uvedeny všechny sféry individuálního i kolektivního života, byť za cenu krajních a nebezpečných simplifikací.“ (Halík P., str. 27, 1996).

Onen starý svět, který osvícenští i avantgardní modernističtí architekti zavrhl, existoval ve znamení kolektivní symboliky. Všechny jeho části byly provázány v kompaktní celek. Což je opět zřetelně vidět právě v architektuře, ve které můžeme

spatřit dokonalou provázanost její prostorové povahy s výzdobou interiéru, nábytkem, či ztvárněním fasády. To vše tvoří harmonickou jednotu výrazu-gesamtkunstwerk, který je „svázán“ modernisty nenáviděným ornamentem, který plnil funkci jakéhosi „tmelu“ mezi jednotlivými řemesly na stavbě zúčastněných.

Naopak svět budovaný architekty začátku 20. století, kteří neměli žádný vztah k tradici a její kontinuitě, naopak ji vědomě negovali, byl svět jednotlivých tvůrců, byl světem symboliky individuální (Rowe). Podle některých autorů je tato individualizace symboliky pro modernu, respektive funkcionalismus typická a je výsledkem „osvobozeného boje“, jak píše Jan Michl: „Tím, kdo měl být osvobozen – osvobozen od požadavků stavebníků, zadavatelů, uživatelů, vlastníků –, byl architekt a designer.“ (Michl J., str. 114, 2003). Což samozřejmě mělo za důsledek, přes veškerou snahu o vytvoření jednotného výrazu nového gesamtkunstwerku, rozdrobení světa a nakonec celkový neúspěch modernistického experimentu. Byť samozřejmě vznikla skutečně nádherná a mistrovská díla, bez nichž bychom 20. století zcela dobře neporozuměli (Pallasmaa J.), vize avantgard se nenaplnila. Možná právě proto, že příliš spoléhala na spásnost techniky v architektuře, v což např. doufal jeden z mistrů moderny Ludwig Mies van der Rohe: „Naší opravdovou nadějí je, že technika a architektura srostou, že jednoho dne se jedno stane výrazem druhého. Teprve pak budeme mít architekturu hodnou jejího jména. Architektura je pravdivým symbolem naší doby.“ (in: Veselý D., str. 18, 2009).

Již v době, kdy „vědecký“ funkcionalismus nabíral na obrátkách, se proti němu formovala opozice ve vlastních řadách. Např. v Československu se, stále radikálnější teoretik Karel Teige, rozešel se svými druhy ze skupiny Děvětsil. Nejvíce se proti němu vymezovali Vít Obrtel, který vyznával poetistický přístup k architektuře a později i Karel Honzík. Ten sice rovněž „koketoval“ s vědeckým funkcionalismem, ale později se více upínal k jeho poetistické formě a účinkům architektury na psychologii člověka. Například Vít Obrtel, byť sám uznával architekta jako organizátora „světa“ definoval moderní snahy takto: „Boj o moderní architekturu není, jak se mnozí mylně domnívají, bojem o racionalitu, hygienu, ekonomii atd., nýbrž jest bojem o krásno a o hierarchii služebnosti.“ (Obrtel V., str. 208, 1985). A jako zajímavost můžu uvést Obrtelovo prohlášení, vedoucí k definitivní roztržce s Teigem. Obrtel v něm reagoval na radikálně vědecké a socialistické uvažování svého soupeřníka: „Je zcela správné míti střechu nad hlavou, ale krásnější jest míti hlavu nad střechou.“ (Obrtel V., str. 51,

1985). Není divu, neboť Teige se dostal do roztržky kde s kým, dokonce s obdivovaným mistrem Corbusierem.

Mimo to existovaly i jiné zásadní tvůrčí postavy moderní architektury, jdoucí svým svébytným směrem. Mezi těmito architekty je třeba vyzdvihnout zejména Franka Lloyd Wrighta, zpracovávajícího ve své architektuře symboly prérijního domu, rukodělného řemesla a zároveň svou unitářskou víru ve formě rodinného krbu. Wright neměl v lásce stroje a průmyslovou civilizaci (Framton K., 2004).

Druhým velkým architektem, stojícím mimo hlavní funkcionalistické proudy, byl finský architekt Alvar Aalto. Ten se ve svých dílech inspiroval jak finskou tradicí, tak klasicismem, ale rovněž moderními přístupy. Ve svých stavbách vyjadřoval: „konceptuální linii mezi racionalisticko-konstruktivistickou tradicí 20. století a evokativním dědictvím národně romantického hnutí.“ (Frampton K., str. 233, 2004).

Po druhé světové válce již modernistický funkcionalismus, zejména tedy jeho radikálně vědecká větev, ztratil na síle. Hrůzy II. světové války ukázaly některé aspekty modernismu jako scestné, snadno vedoucí k manipulaci a diktatuře. Zároveň se mnozí předváleční avantgardisté stali etablovanými architekty realizující velké, často mezinárodní či státní zakázky. Některá témata internacionálního modernismu sice zůstala do jisté míry živá i v poválečných letech, ale bylo jich již minimálně. Patřily mezi ně například projekty kolektivních domů, i nadále zpracovávané Le Corbusierem. Podle Alana Colquhona tyto projekty představují: „Cíl kolektivního bydlení je nyní dosaženo tvorbou ohromných snových a symbolických objektů.“ (Colquhon A., 1994, str. 187).

6.2.7 Kritika moderny

Nicméně v poválečných letech roste kritika modernistického projektu architektury stále víc a počátkem 60. let jako reakce na strohost a vědeckost předešlé éra vzniká, zejména v USA, myšlenka nebo koncept architektury postmoderní. Jeho koncept pak nejlépe vyjadřuje kniha Roberta Venturiho *Složitost a protiklad v architektuře* (Praha, Arbor vitae, 2003) vydaná ve Spojených státech v roce 1966. Venturi v knize kritizuje ortodoxnost modernistů, kteří ze své architektury vylučovali náhodnost, komplikovanost, báli se barevnosti, složitostí, plurality a chtěli světu vtisknout, skrze svou architekturu, symboly vzešlé z vědy, techniky a průmyslu. Přehlíželi komplikovanost nových vynálezů a techniky, kterou si zjednodušovali a upravovali tak, aby se vtěsnala do jejich elementárních jednoduchých konceptů namísto práce

s jejich různorodostí. Venturi zavádí do své tvorby princip označený jako „to i to“, postavený proti modernistickému, Venturiho terminologií „bud’ a nebo“: „Právě tradice „bud’, anebo“ je příznačná pro ortodoxní moderní architekturu: sluneční clona není pravděpodobně ničím jiným než sluneční clonou; podpěra je zřídka pláštěm; zeď není narušena jednotlivými okny, ale úplně přerušena zasklením, programové funkce jsou přehnaně členěny do křídel nebo samostatných pavilonů.“ (Venturi R., 2004, str. 23). Venturi v knize požaduje stavby mnohovýznamové s mnoha možnostmi úhlu pohledu, které obsahují jednotlivé prvky s nejednoznačným určením. Koneckonců nechme promluvit samotného architekta: „Mám rád složitou a protikladnou architekturu. Nemám rád neschopnou architekturu, nesoudržnou a svévolnou, ani strojeně komplikovanou pitoresknost a expresionismus. Raději hovořím o složité a protikladné architektuře založené na bohaté a dvojznačné moderní zkušenosti, včetně té, která je vlastní umění.“ (ibid., str. 15). Venturi staví proti jasně, až strojově narýsovaným symbolům nového světa meziválečných avantgardistů, architekturu pestrou, různorodou, nejednoznačně definovatelnou.

Přestože někteří další autoři hovoří o funkcionalismu a jeho vztahování se k vědeckým poznatkům jako o naivním a zjednodušujícím, jako např. Bruno Zevi, i postmodernismus je dnes podrobován kritice a je nejednou spatřován jakožto dovršení ztroskotání moderního plánu, jako jeho rozpadlá, roztříštěná forma. Je třeba podotknout, že o Venturim velice kladně hovoří např. Norberg-Schulz, jehož knihu jsem zde četně citoval. Například Dalibor Veselý vidí v postmoderně završení formalizace architektonických významů a doplňuje že, že období od historismu století devatenáctého až k postmoderně je vlastně kontinuem jednoho: „Měl bych zde možná zdůraznit, že to, co je dnes mylně označováno jako období historismu, „moderny“ a „postmoderny, jsou různé fáze téhož způsobu myšlení, které jsou více či méně otevřeně vyjádřeny jen odlišnostmi v ikonografii.“ (Veselý D., 2008, str. 187).

Naopak Karsten Harries vidí v postmoderně „černé svědomí“ modernismu, který podle něho budoval stavby: „bez vztahu k poloze, místu, člověku a dějinám.“, a postmoderna, nebo současní architekti obecně se, podle jeho názoru, chovají stejně jako se chovali historizující tvůrci na konci 19. století. A Juhani Pallasmaa tvrdí: „V postmoderní zkušenosti je pravda nahrazena estetickou a rétorickou zkušeností.“ (Pallasmaa J., 2005, str. 20, Vlček T. (ed.)).

Na závěr je třeba zmínit ještě jednu kritiku modernistické architektury, kritiku architekta Léona Kriera a to z toho důvodu, že jeho kritika modernismu, jeho vlastní

pohled na architekturu vychází z pozic, které zde ještě nebyly uvedeny. Krier totiž patří do nepříliš četné skupiny architektů a teoretiků zvaných někdy tradicionalisty. Sám se snaží o svéráznou interpretaci klasických forem architektury. U nás vydalo nakladatelství Academia jeho knihu kritických textů *Architektura – volba nebo osud* (Praha, Academia, 2001). Pakliže základna jeho kritiky je odlišná od jiných autorů v této práci citovaných, kritika samotná se od nich v některých případech neliší. Nejdůležitějším momentem v jeho pohledu na problematiku je důraz na to, že modernisté světu své představy o architektuře vnutili, že šlo o nedemokratickou cestu, kterou Krier staví na první místo: „Charakteristickým rysem modernistické teorie je diktát, který nařizuje, aby současná tvorba patřila především své době. Jinými slovy „duch doby“ musí mít rozhodující vliv na veškerou architekturu a umění a jiná volba či možnost neexistuje.“ (Krier L., 2001, str. 62). Moderní architektura v jeho očích zaneřádila svět stavbami napodobující letadla a parníky, přičemž: „architektonický modernismus vyvinul svou mytologii v zásadním rozporu s minulostí...Moderna skoncovala s tradicí také tím, že ji zhistorizovala.“ (ibid., str. 172), přičemž Krier právě architektonické tradici (tedy tradičním arch. řádům) přisuzuje schopnost vytvářet symboly, které: „byly zárukou společenských vazeb, stability a míru. Byly tedy i viditelnou manifestací morálního světa.“ (ibid., str. 163).

Nejlepších výsledků pak, podle L. Kriera, dosáhla ve 20. letech, kdy byla začínající, menšinovou variantou architektury. Její pozdější nadvláda pouze stvrdila její symbolickou vyprázdněnou a neschopnost vytvořit vlastní symbolický obraz světa.

Samotná kritika moderní, respektive modernistické architektury by vydalo ne na mnoho kapitol, ale na mnoho prací a knih. Mohlo by se popsat mnoho stran a uvádět obsáhlé citace k tomuto tématu. Je třeba kritické pohledy shrnout.

Většina autorů architektonické teorie se dnes shodne, že modernistický experiment skončil nezdarem. Jeho neúspěch leží již v jeho samotných kořenech, v osvícenské revoluci, která zpřetrhala, do té doby existující, kulturně historickou kontinuitu lidské existence. Tradiční porozumění světu bylo odvíjeno od kosmologického, celostního chápání lidského světa a kultury a jako takové umožňovalo symbolickou reprezentaci, umožňovalo vytvářet komplexní, kontinuální prostor, ve kterém byla lidská kultura artikulována právě prostřednictvím symbolické reprezentace. Tato reprezentace se samozřejmě vyvíjela, ale stále byla v kontaktu se svou tradicí.

Kdežto právě osvícenské roztržení tohoto kontinua, postavení člověka a světa do bodu nula nepřineslo kýžené a idealizované osvobození prostřednictvím nových vědeckých objevů. Naopak uvrhla západní svět do zmatků a nejistoty, které 19. století řešilo pátráním v historii, kterou aplikovalo, bez vnitřní logiky, na různé typy staveb.

Avantgarda po I. světové válce v podstatě plynule navázala na osvícenskou víru v osvobozující moc vědy a techniky, která byla aplikována zejména v architektuře v domnění, že pomocí ní lze vložit do forem budov symbolicky ducha doby. Architekti inspirovaní revolučními událostmi, zejména v sovětském Rusku, aktivně zapojovali do svých projektů především sociologii, ekonomii a matematiku. Architektura se osamostatnila a vytvářela autonomní světy beze vztahu ke krajině, místu, prostoru tvořených po celá tisíciletí lidskou kulturou. Architekti často, bez ohledu na uvedené skutečnosti, chtěli vytvořit zcela nový svět pomocí symbolů vypůjčených z rozvíjejícího se průmyslu, typizované výroby a vědy. Jejich internacionální pojetí přehlíželo lokální specifika. Přesto, že radikálně popírali estetické aspekty své tvorby, vytvořili vlastně zcela specifický a ojedinělý estetický směr, funkcionalismus, který podle J. Michla je „pracovním nástrojem modernismu“, a dále tentýž autor dodává: „Cílem funkcionalistů však nebyla architektura, která by fungovala co nejlépe z hlediska lidského uživatele, nýbrž taková, která by konečně ztělesnila novou výtvarnou řeč, údajně skrytou v nitru moderní epochy.“ (Michl J., 2003, str. 45).

Problém nevztáženosti architektury k realitě aktuální situace světa a tedy neschopnost vytvořit její pravdivé kulturní symboly, si uvědomil vynikající poválečný architekt Louis I. Kahn. V jednom ze svých zápisků tuto situaci reflektoval takto: „Dnešní formy a prostory prozatím své místo v řádu nenašly, navzdory tomu, že známe nové a důmyslné výrobní postupy.“ (Kahn I. L., 2002, str. 21).

Pokud tato poznámka pochází někdy ze 60. či 70. let, mnoho autorů nevidí v dnešní architektuře výrazný posun v řešení tohoto problému, ba právě naopak. Architektura je podle většiny zde uváděných kritiků stále rozdrobená a často nesrozumitelná, přičemž se snaží být stále nová, moderní, originální: „Na jedné straně se předpokládá, že opravdu tvůrčí architektura se osvobodí od všech historických a jiných nepotřebných kulturních odkazů, aby byla jedinečná a co nejoriginálnější. A na druhé straně se očekává, že výsledek bude všeobecně srozumitelný, ceněný a přijímaný.“ (Veselý D., 2008, str. 31). Takováto architektura,

založená na individualistické kreativitě, ojedinělosti a symbolice ovšem není schopná vytvářet kolektivní symbolickou reprezentaci současného světa.

Jinak, ale o to víc zdrcujícím způsobem obdobný názor vyjádří francouzský filozof Jean Baudrillard, když v eseji *Pravda nebo radikálnost architektury* píše toto: „Zajímají mě takové stavby jako Pompidouovo centrum, Světové obchodní centrum a Biosféra II, ale ne proto, že by to pro mě byla mistrovská architektonická díla. Nezaujal mě jejich architektonický význam, ale fakt, že sem – jako většina současných architektonických děl – jako by spadla z jiného světa. Co je jejich pravdou?“ (Baudrillard J., 2005, str. 171, Kratochvíl P. (ed.)).

Někteří současní architekti stále hledají odpověď na to, jaká by měla dnešní architektura být, co, nebo jaké symboly, by měla vyjadřovat. Jean Nouvel se opájí tím, že dnešní architektura, respektive její estetika představuje „estetiku zázraku“ (Nouvel J., 2009, str. 26, Tichá J. (ed.)). Kdežto Souto de Moura se domnívá, že architektura se: „zmítá ve stálé dichotomii mezi pravidlem a nepravidlem, mezi klasickým a moderním, mezi neoklasickým a barokním.....Takže dnešní problém architektury spočívá v tom, že neexistuje žádné omezení a že je možné dělat všechno, co si člověk umane.“ (Moura de S., 2009, str. 54). A nedávný nositel Pritzkerovy ceny za architekturu, Peter Zumthor, vidí problém ve ztrátě tradice a kulturní identity. Politika a průmysl produkují, podle Zumthora, svět symbolů „kterým nikdo nerozumí“ (Zumthor P., 2009, str. 16).

Na definitivní závěr kapitoly je vhodné uvést dvě obsáhlé citace o symbolické povaze a účelu architektury. Jedna pochází od Kennetha Framptona a druhá od Alvara Aalta. Obě v sobě nesou hluboké poselství pro architekty jako tvůrce, ale i pro ty kdo chtějí architekturu rozumět a vnímat jako neoddělitelnou a základní součást lidského bytí a kultury. Nejprve tedy citace z eseje *O kritické situaci architektury na přelomu století* K. Framptona: „I přes všudypřítomný triumf technické modernizace bychom architektonickou tvorbu měli mnohem spíše pokládat za řemeslo, a to takové, které je – v celkovém rozsahu své působnosti – zasvěceno významotvornému formování lidského prostředí. V tomto smyslu je architektonické dílo vždy stejně tak ontologickou přítomností (prezencí) a ztělesněním společenských hodnot v prostoru jako abstraktní a symbolickou reprezentací.“ (Frampton K., 2005, str. 34, Kratochvíl P. (ed.)).

A závěr kapitoly nechť symbolicky učiní architekt ceněný pro silný humanistický obsah svých staveb, finský architekt A. Aalto: "V architektuře vždy existuje nějaký

hlubší motiv, který vykukuje jakoby zpoza rohu: myšlenka na stvoření ráje. To je jediný smysl a účel našich budov. Nebudeme-li nosit tuto myšlenku stále s sebou, budou naše stavby obyčejnější, triviálnější a život se stane - tedy, co vůbec zbude ze života? Každá budova, každé architektonické dílo je symbolem, který nám má ukázat, že chceme zde na zemi vystavět ráj pro obyčejné smrtelníky." (Aalto A., 1958, dostupné z www.archiweb.cz).

7. Závěr

Na závěr celé práce je třeba učinit souhrn a připomenout některé z poznatků, které byly v předcházejících kapitolách učiněny. Celá práce byla pokusem, samozřejmě s vědomím jistých omezení, o kulturologický pohled do světa symbolu a architektury, respektive do světa architektury jako světa symbolů.

Jestliže si kulturologie klade za svůj cíl: „studium kultury jako systému artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí.“ (Soukup V., 2000, str. 195), tato práce se snažila ukázat, že je to právě architektura, která je jedním z nejúplnějších vyjádření lidské kultury, reality lidmi obývaného světa. Že je to právě architektura, ve které lidé nejviditelněji artikuluje symboly kultury, reprezentují v obydleném prostoru chápání své existence. Skrze symboly, které architektura nese, nebo sama tvoří, jsou rovněž vyjádřeny právě ony sociokulturní regulativy a ideje společnosti, která je vytváří a zároveň jsou pro ni určující. Nakonec, samotná architektura je komplexní artefakt, na jehož vzniku se obvykle podílí větší množství lidských oborů technických, řemeslných, nebo uměleckých. Architektura je vždy (tedy až na opravdové výjimky potvrzující pravidlo) dílem kolektivním, shromažďuje tak ve stavbách poznatky a um své doby a společnosti. Stejně tak shromažďuje a reprezentuje symbolické obsahy.

V práci jsem se rovněž snažil ukázat, že jsou to právě symboly a architektura, prostřednictvím kterých člověk propojuje svět ve smysluplný celek. Že jsou to právě tyto dvě oblasti, které mají schopnost zviditelňovat: „vnitřní vztahy, které mezi jednotlivými dimenzemi kultury reálně existují.“ (Soukup V., 2000, str. 195). Právě odhalování těchto vztahů uvnitř kultury je jednou z oblastí kulturologických výzkumů a v této práci byl symbol a architektura představen jako materiál pro taková studia.

Dále se práce snažila poukázat na fakt, že pokud člověk nahlíží architekturu jako symbolickou artikulaci lidské kultury, lze takto činit pouze a jen na základě takových teorií a konceptů symbolu postavených na jeho restitativním chápání, přičemž takové nazírání symbolu vychází zejména z filozofie kultury E. Cassirera, hermeneutiky P. Ricoeura, nebo např. psychologie C. G. Junga. Jenom takové chápání symbolu nám umožňuje interpretovat architekturu právě takovým způsobem, o jaký jsem se v této práci snažil.

Architektura se vyvíjela, stejně jako další součásti lidské kultury, po dlouhá tisíciletí a člověk v ní dokázal propojit fyzickou potřebu ochrany před nepřízní podnebí, svůj technický um a schopnost dávat svým výtvorům jistý estetický a symbolický obsah. Mnohé stavby jsou dokladem toho, že lidé pro své ideje, pro

manifestaci moci a přesvědčení dokážou být neuvěřitelně vytrvalí a vynalézaví, když při stavbě chrámů, nebo paláců dokázali přemísťovat a opracovávat ohromné hmoty stavebních materiálů. Architektura je rovněž dobrým dokladem lidské adaptability, když vidíme, jak v podstatě na každém místě světa dokáže použít ke stavbě materiály, které zrovna ono konkrétní místo nabízí, ať již se jedná o dřevo, kámen, hlínu, nebo třeba sníh. Ostatně část dnešních architektů, kteří kladou důraz na ekologii svých staveb, se pravidly tradičního stavění začínají opět řídit.

To, že architektura nemá pouze technickou či utilitární funkci, ale je ve své podstatě hluboce symbolická, se snažím dokázat na jejím kosmologickém, mytickém či dokonce božském původu, respektive na takovém původu sloupu, který byl po tisíciletí jedním ze základních prvků staveb a zejména staveb chrámových a palácových. Sloup byl v starých kulturách velmi často vypoodobněním Boha.

Lidé pokaždé, když zakládali místo, obydlí, zakládali vlastně znovu „božský“ střed světa, zmenšený střed kosmu, kolem kterého shromažďovali významy své existence. Tento „střed světa“ měl v historických dobách vertikální podobu. Tímto způsobem vyjadřoval přesvědčení, že člověk je božského původu a je stále spojen s božským kosmem právě skrze tento vertikální bod pevně k sobě poutají božský makrokosmos s lidským mikrokosmem.

Z tohoto důvodu bylo zakládání lidských sídel, ať již domů, nebo celých měst doprovázeno rituály, které byly symbolickou nápodobou božského tvoření. Můžeme zde připomenout legendu o založení Říma, nebo zakládání chrámů, např. v této práci uváděné rituální zakládání Pečorské larvy opatem sv. Feodisijem.

Stavby a jejich soubory jsou nejtrvalejším a nejviditelnějším dokladem lidské historie, jakousi kamennou knihou, která nám prostřednictvím jejich interpretace dokáže odhalit mnohé skutečnosti ze života společnosti, která tyto „knihy“ vybudovala. Zachovalé starověké stavby, lze vzpomenout egyptské chrámy či hrobky, umožnily archeologům, egyptologům, ale i mnoho dalším vědním oborům nahlédnout do světa dávno zaniklé civilizace. Stejně tak gotická katedrála, které je v této práci věnována jedna z kapitol, je dobrým příkladem takové stavby. Kamennou knihou křesťanské víry ji nazývá např. Peter Kováč ve, zde citované, knize *Katedrála v Chartres*. Katedrály nám poskytují skoro až fyzický zážitek. Jejich prostřednictvím můžeme vstoupit do středověkého města a světa, jehož centrem, tedy středem katedrálního kostela byl.

Symbols odkazující ke kosmologickému původu světa a člověka nesla, zvláště sakrální, architektura po dlouhá staletí, byť v proměnlivých podobách. K zásadnímu narušení této tradice a jejích symbolů došlo až na konci 18. století v důsledku revolučních osvícenských změn ve Francii. Tyto změny vedly k zásadnímu přehodnocení pohledu na svět, člověka, kulturu, vědu. Snahou této práce bylo, mimo jiné, ukázat, že tyto změny vedly, přes 19. století romantismu a historických odkazů, ke vzniku modernistických konceptů architektury. Přičemž nejostřeji lze vidět dopady těchto změn v revolučním ruském konstruktivismu a vědeckém funkcionalismu avantgardních architektů, volně sdružených okolo skupiny Neue sachlichkeit, v období mezi světovými válkami.

Ne náhodou jsou v této práci, vedle sebe postaveny gotická katedrála a modernistická, respektive funkcionalistická architektura. Jednak, jak gotika, tak funkcionalismus nejvíce vybočují z klasických architektonických řádů, založených v antickém Řecku. K těm se jinak evropská architektura obracela po celá staletí jako ke vzorům dokonalé a harmonické architektury. Z toho důvodu byly gotické stavby dlouho považovány za barbarské. Zároveň tyto dvě formy architektonické reprezentace představují jistý rámec evropské tradice. Katedrálu lze chápat jako jistý symbol vítězství křesťanství a funkcionalismus, naopak, jako konec převahy této tradice.

Gotická katedrála je reprezentací křesťanské zvěsti a mystéria. Funkcionalistická stavba je symbolickým výrazem nového, moderního světa. Je výrazem nového „ducha doby“, vědeckých objevů a pokroku, racionality. Lze se domnívat, že s tímto odkazem se architektura vypořádává dodnes. Alespoň podle kritických pohledů na modernistické období, které jsou zde v omezeném rozsahu uváděny.

Uvědomuji si, že rozsah této práce neumožnil plně rozvinout tak obsáhlé téma, jakým architektura a symbol dozajista je. Jsem si plně vědom, že mnohé tematické oblasti a myšlenky k nim se vztahující, zůstaly pouze naznačeny, nebo dokonce opomenuty. Rámec vymezený touto diplomovou prací umožňuje většinu problémů v ní obsažených nahlédnout jen z určitých úhlů pohledu, s vědomím jejich neúplnosti. Například osvícenská architektura a její symboly (ne náhodou bývá označována jako „hovořící architektura“) či hledání symbolů národních slohů, jsou jistě velmi zajímavá témata, která lze podrobit dalším výzkumům. Rovněž modernistická meziválečná architektura, zůstává v této práci jen v hrubých náčrtech, které vybízejí k badatelské

práci. Nemluvě o architektuře postmoderní, její reflexi modernistického projektu a snaze vrátit symbol do jazyka staveb.

Nebo barokní architektura, plná symboliky, která výrazně zasáhla do podoby krajiny v Čechách a na Moravě. Tu jsem v této práci, z důvodu rozsahu, zcela vynechal. A bylo by jistě možné vyjmenovat mnohá další poutavá témata.

Tato práce se snaží, ve svém omezeném rámci, ukázat jak fascinující a mnohdy stále neprozkoumané, je téma symbolů a architektury. Snaží se ukázat, kolik oblastí toto téma nabízí k dalším a dalším bádáním. A dovolím si tvrdit, že kulturologie představuje jeden z podnětných a stále nepřilíš „osahaných“ přístupů k danému tématu.

8. Summary

The thesis attempts to define and capture the relation of symbol and architecture, which is taken into account in two main thematic areas.

The first area deals with the issue of symbol, which is presented on the basis of classification of symbols in two types – progressively restitutive and regressively reductive – as it was proposed by professor Borecký in the Czech culturology studies.

In line with the culturological interdisciplinarity, understanding symbol is showed from different points of view adopted by various humanities such as philosophy, psychology, sociology, cultural anthropology or religious studies. The examples of concepts of symbol are taken from prominent scholars of these domains, focused especially on S. Freud, C. G. Jung, E. Cassirer, P. Ricoeur, C. Geertz or M. Eliade.

The second part of the thesis is concerned in symbolic conception of the world and its architectonic representation. Understanding phenomena of reality reflects in founding places and their development into significant space for human existence by architectonic representations of symbolic meanings. The architecture is presented here as amalgamation of architectural craft with symbolic contents. Especially the ideas of phenomenologically oriented authors, such as Ch. Norberg-Schulz, D. Veselý and others, are taken into account.

The human ability to articulate symbolic contents of culture by means of architecture is here demonstrated on the examples of Gothic cathedral and modernistic endeavour to establish a brand new world, build up a new civilization by means of architectonic symbolization of its cultural-political ideals.

9. Informační zdroje

9.1 Literatura

- Achleitner F. (ed.): Zrození metropole : moderní architektura a město, Praha, Obecní dům, 1999
- Alleau, R.: O povaze symbolů, Praha, Malvern, 2008
- Bachelard, G.: Poetika prostoru, Praha, Malvern, 2009
- Benjamin, W.: Dílo a jeho zdroj, Praha, Odeon, 1979
- Borecký, V.: Porozumění symbolu, Praha, Triton, 2003
- Cassirer, E.: Filosofie symbolických forem I - II, Praha, OIKOYMENH, 1996
- Colquhoun, A.: Modernity and classical tradition, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1994
- Day, Ch.: Duch & místo, Šlapanice, Era, 2004
- Duby, G.: Umění a společnost ve středověku, Praha, Litomyšl, Paseka, 2002
- Duby, G.: Věk katedrál: umění a společnost 980-1420, Praha, Argo, 2002
- Eliade, M.: Mýtus o věčném návratu, Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993
- Eliade, M.: Posvátné a profánní, Praha, OIKOYMENH, 2006
- Eliade, M.: Obrazy a symboly, Brno, Computer Press, 2004
- Frampton, K.: Moderní architektura – kritické dějiny, Praha, Academia, 2004
- Freud, S.: Výklad snů, Pelhřimov, Nová tiskárna, 1994
- Freud, S.: Vybrané spisy I, Praha, Avicenum, 1993
- Gadamer, H.-G.: Aktualita krásného, Praha, Triáda, 2003
- Geertz, C.: Interpretace kultur, Praha, SLON, 2000
- Halík, P.; Kratochvíl, P.; Nový O.: Architektura a město, Praha, Academia, 1996
- Heers, J.: Svátky bláznů a karnevaly, Praha, Argo, 2006
- Heidegger, M.: Básnický bydlí člověk, Praha, OIKOYMENH, 2006
- Heinz-Mohr, G.: Lexikon symbolů, Praha, Volvox Globator, 1999
- Hermach, J. E.: Filosofie architektury, Praha, Triton, 2001
- Honzík, K.: Za obzorem věčnosti, Praha, Arbor vitae, 2002
- Hrůza, J.: Charty moderního urbanismu, Praha, Agora, 2002
- Huizinga, J.: Podzim středověku, Jinočany, H&H, 1999
- Hušek, V.: Symbol ve filosofii Paula Ricoeura, Svitavy- Řím Trinitas, Křesťanská akademie, 2004
- Janák, P. – Hnídková V. (ed.): Obrys doby, Praha, Arbor vitae, 2009

- Jung, C. G.: Analytická psychologie - její teorie a praxe, Praha, Academia, 1992
- Jung, C. G.: Výbor z díla sv. 5, Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999
- Jung, C. G.: Výbor z díla sv. 7, Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999
- Jung, C. G., Kerényi K.: Věda o mytologii, Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995
- Kahn, L. I.: Ticho a světlo, Praha, Arbor vitae, 1999
- Koryčánek, R.: Česká architektura v německém Brně, Šlapanice, Era, 2003
- Kosík, K.: Předpotopní úvahy, Praha, Torst, 1997
- Kováč, P.: Katedrála v Chartres, Praha, Eminent, 2000
- Kratochvíl, P.: O smyslu a interpretaci architektury: sborník textů, Praha, VŠUP, 2005
- Krier, L.: Architektura: volba nebo osud, Praha, Academia, 2001
- Le Corbusier: Kdysi a potom, Praha, Arbor vitae, 2003
- Le Corbusier: Za novou architekturu, Praha, Nakladatelství Petr Rezek, 2004
- Leakey, R. E.: Původ lidstva, Bratislava, Archa, 1996
- Lévi-Strauss, C.: Smutné tropy, Praha, Odeon, 1966
- Loos A.: Řeči do prázdna, Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001
- Michl, J.: Tak nám prý forma sleduje funkci, Praha, VŠUP, 2003
- Moholy-Nagy, L.: Od materiálu k architektuře, Praha, Triáda, 2002
- Mucha, I.: Symboly v jednání, Praha, Karolinum, 2000
- Mukařovský, J.: Umělecké dílo jako znak, Praha, Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008
- Norberg-Schulz, Ch.: Genius loci, Praha, Odeon, 1994
- Obrtel, V. – Švácha R. (ed.): Vlaštovka, která má geometrické hnízdo, Praha, Odeon, 1985
- Ohler, N.: Katedrála, Jinočany, H&H, 2006
- Olivová, L.: Tradiční čínská architektura, Praha, Dokořán, 2008
- Pargač, J. (ed.): Kulturní symboly a etnické vědomí, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1995
- Raeburn M. (ed.): Dějiny architektury, Praha, Odeon, 1993
- Rezek, P.: Architektonika a protoarchitektura, Praha, Ztichlá klika a Filosofie, 2009
- Ricoeur, P.: Život, pravda, symbol, Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993
- Rowe, C.: Matematika ideální vily a jiné eseje, Šlapanice, Era, 2007
- Soukup, V.: Přehled antropologických teorií kultury, Praha, Portál, 2000

- Soukup, V.: Dějiny antropologie, Praha, Karolinum, 2004
- Souto de Moura, M.: Rozhovory se studenty, Zlín, Archa, 2009
- Spunar, P.: Kultura středověku, Praha, Academia, 1995
- Stachová, J. (ed.): Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování, Praha, Filozofický ústav Československé akademie věd, 1992
- Starobinski, J.: Symboly rozumu, Brno, Barrister & Principal, 2003
- Syrový, B.: Architektura - svědectví dob, Praha, Státní nakladatelství technické literatury, 1977
- Syrový, P.: Dobrodružství architektury, Praha, ARCH, 1999
- Ševčík, O.: Architektura - historie – umění, Praha, Grada Publishing, 2002
- Šourek, P. (ed.): Skutky opata Sugera, Praha, Triáda, 2003
- Švácha, R.: Od moderny k funkcionalismu, Praha, Victoria Publishing, 1995
- Teige, K.: Osvobozování života a poezie, Praha, Aurora, 1994
- Tichá J., (ed.): Architektura: tělo nebo obraz?, Praha, Zlatý řez, 2009
- Ullmann, E.: Svět gotické katedrály, Praha, Vyšehrad, 1987
- Veselý, D.: Architektura ve věku rozdělené reprezentace, Praha, Academia, 2008
- Venturi, R.: Složitost a protiklad v architektuře, Praha, Arbor vitae, 2003
- Vitruvius P. M.: Deset knih o architektuře, Praha, Svoboda, 1979
- Višek T. (ed.): Sloup, váza, obelisk; Jinočany, H&H, 2005
- Vybíral, J.: Česká architektura na prahu moderní doby, Praha, VŠUP; Argo, 2002
- Wagner, O.: Moderní architektura, Praha, Jan Laichter, 1910
- Whitehead, A. N.: Symbolismus, jeho význam a účín, Praha, Panglos, 1998
- Zevi, B.: Jak se dívat na architekturu, Praha, Československý spisovatel, 1966
- Zumthor, P.: Promýšlet architekturu, Zlín, Archa, 2009
- Žuravlev, A.: Architekturnoje tvorčestvo SSSR I. Problemy i sužděníja, Moskva, Strojizdat, 1973

9.2 Periodoka

- Alleau, R.: Věda symbolů, Analogon, č. 20-21, 1997, str. III kuléru čísla
- Petříček, M.: Paul Ricoeur, Scéna, roč. 15, č. 10, 1990, str. 10
- Ricoeur, P.: Řád symbolu, Scéna, roč. 15, č. 10, 1990, s. 10 – 11

9.3 Elektronické zdroje

- Czumalo, V.: Městečko a jeho náměstíčko, [cit. 28. srpna 2010] dostupné z: http://www.era21.cz/index.asp?PAGE_ID=60

Hřebík, J.: Speciální úvod do starého zákona, [cit. 16. srpna 2010], dostupné z:
http://ktf.cuni.cz/~hrebik/spec_uvod_1.html

Kaplan, L.: Biografie Alvara Aalta, [cit. 3. prosince 2010], dostupné z:
<http://www.archiweb.cz/architects.php?type=arch&action=show&id=22>

Lehmann M.: Totalitní režim a architektura, [cit. 2. října 2010] dostupné z:
<http://www.archinet.cz/index.php?mode=article&art=10909&sec=10029&lang=cz>

Plocek J.: Symboly – klíče k duši a ke světu, [cit. 27. března 2010], dostupné z:
<http://www.gnosis.cz/JPlocek/index.php?Action=9&Id=10>

Teige, K.: Minimální byt a kolektivní dům, in: Stavba IX, 1930-1931, s. 28-29, 47-49, 65-68, [cit. 13. října 2010], dostupné z:

<http://archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>

White, L.: Symbol, The Basic Element of Culture, [cit. 30. září 2010], dostupné z:
<http://www.tenebrae.org>